

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

ZAGADNIENIA
RODZAJÓW
LITERACKICH

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

2 z.2 (3)

OSSOLINEUM

WYDAWNICTWA
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń

Bulletin de la Société des Sciences et des Lettres de Łódź

Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych

Przegląd Socjologiczny

Rozprawy Komisji Językowej

Biuletyn Peryglacjalny

Societatis Scientiarum Lodziensis Acta Chimica

Prace Polonistyczne

Zagadnienia Rodzajów Literackich

Odczyty

Prace Wydziału I

Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii

Prace Wydziału II

Nauk Historycznych i Społecznych

Prace Wydziału III

Nauk Matematyczno-Przyrodniczych

Prace Wydziału IV

Nauk Lekarskich

Prace z historii myśli społecznej

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM II, ZESZYT 2 (3)

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
SOCIETAS SCIENTIARUM ŁODZIENSIS
WYDZIAŁ I

SECTIO I

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM II, ZESZYT 2 (3)



ŁÓDŹ 1960

ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH WE WROCŁAWIU

Redakcja:

Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadłowski, Witold Ostrowski

Okladkę projektował Ryszard Gachowski

Wszelkie prawa zastrzeżone

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1960. — Wydanie I.
Nakł. 850+150 egz. Objętość ark. wyd. 14,85, ark. druk. 11,62, ark. form. A-1 15,45.
Papier m/gł. kl. III, 70 g, 70×100 (16), z fabr. w Malcie. Oddano do składania
26 III 1959, podpisano do druku 4 II 1960, druk ukończono w lutym 1960 r.
Wrocławska Drukarnia Naukowa. — Nr zam. 181/59 — Cena zł 34.—

JEAN HANKISS

Debrecen

PROBLÈMES DU ROMAN HISTORIQUE

Le roman historique est-il un genre vivant? — demandent certains critiques enclins à river le roman historique au mouvement romantique. On a même prononcé le mot „faux genre“¹, comme si un adjectif péjoratif suffisait pour résoudre une question, même par la négative. Au lieu de nous étendre ici sur la valeur du genre en question et des genres en général, constatons l'existence et l'abondance de romans historiques et tâchons d'en ramener la vogue réitérée à quelque attitude instinctive de l'homme-lecteur; car tout ce qui plaît, en littérature, correspond à quelque nécessité ou à quelque aspiration générale de l'esprit humain.

Il va sans dire qu'une telle nécessité ou une telle aspiration ne saurait être imaginée que comme durable, existant depuis toujours et sans apparence de cesser jamais. Si c'était une maladie, on la jugerait chronique.

Ce qui constitue la principale force d'attraction du roman historique, pour le lecteur moyen, c'est qu'il nous transporte, plus sûrement que l'épopée, dans le passé, d'autant plus précieux pour nous que l'accès en est plus définitivement barré que celui de l'avenir. Le roman historique et le roman de l'avenir² ont, du reste, ceci de commun, qu'ils complètent la vie du lecteur en prolongeant la durée, en en élargissant les cadres temporels³.

Le roman historique caractéristique nous prépare et facilite des excursions dans le passé plus ou moins lointain, plus ou moins familier⁴. Il se

¹ Dans une étude magistrale, M. M. Wehrli nous rappelle que la fiction historique passait, au moment où elle commençait à être à la mode, pour de la falsification de l'histoire. A cette difficulté, il en ajoute une autre: la limitation de l'invention de l'auteur par une série de faits historiques positifs que le romancier doit respecter. (*Der historische Roman. Versuch einer Übersicht*, „Helicon“, t. III p. 89—109).

² Qui, à son tour, peut avoir une nuance proprement „historique“ et faire suite, très concrètement, à notre présent. Tel est le *Roman du siècle à venir*, (*A jövő század regénye*, 1872—1874), de Jókai. On comprendra ce que nous entendons par roman de l'avenir historique, en comparant l'ouvrage du romancier hongrois avec, par exemple, le *Brave New World*, d'Aldous Huxley.

³ J. Hankiss, *Défense et illustration de la Littérature*, Paris 1936. Sagittaire. Introduction.

⁴ Voir plus loin la distinction du roman historique patriotique et exotique.

sert de notre imagination comme véhicule; mais il aplanit notre route en nous orientant par une série de poteaux indicateurs. Il peuple ses paysages de forêts vierges, de châteaux et d'autres habitats des époques reculées: d'êtres humains costumés et coiffés selon la mode du temps passé; d'institutions surannées; d'événements fameux, principaux témoins de l'époque en question.

Et l'histoire la plus banale peut devenir intéressante si elle est projetée dans une époque du passé qui nous captive comme but d'une excursion, comme milieu plein d'enchantement⁵.

La grande question qui se pose et qui formera, nécessairement, la clef de voûte de cette étude, dérive de la nature du temps qui „fuit“ et qui rend la distance qui nous sépare de l'époque en question, étrangement sujette à modifications. Un roman de moeurs, par exemple, qui peint notre époque, le présent, ou peu s'en faut, risque de devenir, en 2000, un roman historique. Ne sera-t-il pas, vers la fin du siècle, un miroir de la vie du milieu du siècle, miroir d'une époque historique? Tout roman n'est-il pas roman historique, ou roman historique *in spe*? Et: vaut-il la peine de distinguer le roman historique proprement dit, composé par son auteur dans l'intention de l'être, d'avec tout autre roman qui ne saura éviter de le devenir?

Serait-ce l'intention de l'auteur qui déciderait seule de l'historicité de son roman? Ne devra-t-on appeler roman historique qu'un roman dont l'action se passe à une époque qui était du passé pour l'auteur lui-même?

En répondant à ces deux questions par l'affirmative, nous ne ferons que suivre l'usage, mais cela ne nous dispensera pas de trouver l'objection logique. Pour un homme du vingtième siècle, les romans de Balzac peuvent passer pour des romans historiques, puisque la *Comédie humaine* peint une époque historique, quelques années du dix-neuvième siècle.

Évidemment, pour appuyer notre opinion, qui peut paraître prime-sautière, sur des bases plus solides, il est indispensable de les emprunter à une investigation plus profonde et plus nuancée de la nature du genre. Notre examen s'étendra, avant tout, sur les problèmes suivants:

I. L'histoire et le roman historique, avec une digression⁶ sur la vie romancée;

⁵ Ce qui ne veut nullement dire que, pour beaucoup, les décors et les costumes du passé ne gâtent un peu le plaisir de la lecture. Les femmes, surtout, plus méticuleusement réalistes que les hommes, préfèrent le veston moderne et une ambiance à la mode, même dans les romans qu'elles lisent. Mais cette attitude leur est recommandée par une autre nostalgie nécessaire: celle de vivre très intensivement leur époque, d'insister avec plus de chaleur sur le moment qui leur est accordé.

⁶ En prononçant le mot „digression“, nous ne voulons nullement désigner un hors-d'oeuvre, un problème déplacé. Ces digressions nous semblent nécessaires: elles

II. L'attitude qu'on occupe vis-à-vis de l'époque en question; tonalité affective du roman historique;

III. Une génération ou plusieurs? Évolution d'une famille, d'une race, d'un peuple. Romans cycliques;

IV. Roman historique exotique ou patriotique.

Un certain nombre d'autres questions s'imposeront à notre attention au fur et à mesure des associations d'idées amenées par l'analyse des problèmes primordiaux.

I. HISTOIRE ET ROMAN HISTORIQUE

Ce n'est pas ici l'endroit d'établir, une fois de plus, l'influence du roman historique sur l'histoire. L'avis d'Augustin Thierry est un témoignage éclatant de cette influence, que les historiens de notre époque trouvent exagéré⁷.

En tout cas, les rapports du roman historique et de l'histoire constituent un problème qui ne cesse de se poser à quiconque s'occupe du „genre historique“. M. Wehrli⁸ observe une proportion inverse entre la tendance scientifique stricte de l'histoire et sa faculté d'exprimer l'élément humain qui est au fond des événements. En même temps, il constate l'effacement des limites entre l'histoire et les genres épiques, — effacement qui ne l'empêche pas de caractériser avec une netteté toute scientifique chacune des deux régions si insuffisamment séparées l'une de l'autre.

Les questions de la fidélité, de la nécessité historiques et de la recherche des causes dans le roman historique font l'objet de nombreuses études⁹. Si on les regarde du côté du lecteur, sa confiance dans la véracité de l'auteur semble une condition essentielle du succès du roman. Il en est de même de sa croyance à la nécessité des événements arrivés à son héros, d'autant plus que ces événements vont de pair avec les

nous épargneront du temps en n'exigeant pour elles aucune des places principales de l'enchaînement des idées.

⁷ Même les romanciers historiques tels que Manzoni (*Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione*) préfèrent adopter une opinion plus modeste. Cf. Benedetto Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, [dans] *Scritti di Storia letteraria e politica*, t. XV, p. 63—65.

⁸ M. Wehrli, *op. cit.* p. 90—91. „Das Problem wird hier wohl desto deutlicher empfunden, je strenger der Wissenschaftscharakter der Geschichtsschreibung herausgetreten ist; je strenger und fachwissenschaftlicher die Historie auftritt, umso weniger wird sie anderseits das gesamt menschliche historische Bedürfnis befriedigen können und umso stärker nach der literarischen Darstellung verlangen“.

⁹ Par exemple dans les chapitres I, 1, I, 3 et II, 2 du *Roman historique* (*A történelmi regény*, Budapest 1947).

événements historiques attestés par des documents auxquels il convient d'ajouter foi. Cette confiance du lecteur semble donc plus indispensable dans un roman historique que dans la vie de chaque jour ¹⁰.

Somme toute, malgré la connexion très étroite de l'histoire et du roman historique, connexion qui les honore, il y a des différences qui les séparent afin que chacun d'eux puise dans son indépendance plus d'énergies pour atteindre son but spécial.

Il est évident que l'effet du roman historique ne dépend pas directement de sa valeur historique; que la documentation la plus sérieuse et le jugement le plus sûr ne parviendraient pas à nous donner l'impression que nous lisons un roman historique. Tantôt ce serait la déception causée par la surabondance de données, propres à retarder l'action et à porter préjudice à l'unité de ton; tantôt on se plaindrait de la bonne volonté exagérée de l'auteur désireux de nous prouver par des documents ce qu'il devrait nous faire sentir.

Néanmoins, la vraisemblance historique a son prix, et la plupart des romanciers s'évertuent à l'assurer. Le lecteur, de son côté, établit une différence plus ou moins sentie entre un roman qu'il appelle *pseudo-historique*, et un autre qui est pour lui un roman historique sans restriction. Les romans de Madeleine de Scudéry, par exemple, n'atteignent guère ce minimum de vraisemblance historique qu'on exige de cette sorte d'ouvrages depuis le dix-neuvième siècle. La peinture de moeurs est si peu romaine dans Clélie! Ibrahim-Justinien ne prétend même pas à être accepté comme Turc ou comme Grec; Artamène-Cyrus ne nous rappelle ni le sixième siècle avant J.-C., ni l'empire des Perses ¹¹.

Il en est de même des romans *pseudo-historiques* d'Anne Radcliffe et d'Horace Walpole. Leur Italie vaguement médiévale ¹², voire „gothique“, n'a pas d'autre raison d'être que de nous rassurer: ce qui se passe au moyen âge et dans un pays „romantique“ échappe à tout jugement concernant la vraisemblance ¹³.

¹⁰ C'est pour les mêmes raisons que le lecteur tient à sa justice poétique ou divine; il n'admet guère volontiers que son héros meure sans avoir mérité la mort, et que les méchants doivent au „hasard“ un salut choquant.

¹¹ Ils nous rappellent plutôt le dix-septième siècle et, plus précisément, le ministère de Mazarin; ces romans à clé ne se mettent pas en frais pour voiler l'identité des hommes et des femmes illustres du siècle de Louis XIV, auxquels ils donnent des pseudonymes à l'antique.

¹² *The Castle of Otranto, a Gothic story* (1764, Walpole); *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797, Mrs. Radcliffe); — *Le moine* (*The Monk*), de M. G. Lewis réside en Espagne.

¹³ Ces romans ne caractérisent guère mieux la fin du dix-huitième siècle que le moyen âge italien ou espagnol. Celui-ci se borne à insister sur la vie mystérieuse d'un château-fort avant l'invention des armes à feu.

Les romans pseudo-historiques abondent dans toutes les littératures; ils pullulent entre 1760 et 1848. Ce qui nous dispense, plus ou moins, de les analyser à fond et de les écarter, finalement, du gros des romans historiques typiques, c'est qu'ils ont une fonction psychologique différente, nettement accusée. Le principal attrait du roman „noir“, c'est le mystère horripilant, qui est de tous les temps et qui l'apparente à la ballade ¹⁴; dans le roman héroïco-galant, c'est la leçon de sentir, de parler, d'aimer, d'être brave comme il faut...

Nous nous rappelons tous le *Capitaine de quinze ans*, de Jules Verne, et le fatal navire que les mains du traître font dévier vers l'Afrique alors que les passagers espèrent débarquer en Amérique. Ils reconnaissent peu à peu leur funeste erreur en identifiant les arbres, les insectes, les mammifères, les institutions du continent noir.

Il en est de même du roman historique „vrai“. Le lecteur comprend la situation de son héros en reconnaissant le décor, les costumes, les façons de parler et de penser d'une époque historique. Le début d'*Ivanhoe* suffit pour localiser l'action dans une époque peu postérieure à la conquête normande et qui est, en même temps, celle des croisades. L'oppression que doivent subir les indigènes de la part des vainqueurs, est marquée au coin de l'orgueil du Normand et de la dépravation de certains Templiers, — vices encouragés par celle du régent, Jean sans Terre. Ainsi, l'identification du secteur visé du passé s'appuie sur de nombreux facteurs documentaires, avant tout sur 1°. certains faits historiques et certains personnages connus, 2°. sur certaines taches pittoresques formant un tableau d'ensemble — style des édifices dont certains exemples existent encore; costumes dont le dessin ou les contours ne nous sont pas encore lettre close ¹⁵ — sur certains restes folkloriques ou autres de la vie de l'époque, — conservés par le peuple, plus conservateur que les intellectuels, ou par certaines publications antérieures. C'est dans cette dernière catégorie qu'entre la connaissance des institutions, du parler archaïque ou archaïsant, et ainsi de suite.

Le nombre de ces facteurs ne décide pas de l'atmosphère historique exhalée par le roman où ils entrent. C'est le choix plus ou moins heureux qu'en fait le romancier ¹⁶; c'est la façon dont il les entremêle pour en

¹⁴ Nous venons de terminer une étude sur la ballade romantique (chez V. Hugo). Cf. encore certains passages de l'étude *Les genres littéraires*, „Les Problèmes des Genres Littéraires“, t. I (1958). L'inspiration balladesque touche, d'ailleurs, *Han d'Islande*, roman pseudo-historique d'un type nouveau.

¹⁵ Les bals masqués, les efforts des régisseurs de théâtre, les retours de la mode, l'héraldique, la généalogie, les feuilles volantes, etc. les remettent en vogue. Le drame et la tragédie historique en font ample usage et le roman historique en profite.

¹⁶ S'il choisit les croisades, l'inquisition, le procès des Templiers, les chevaliers

créer une atmosphère, précisément, qui déterminent la naissance du sentiment qu'éprouve le lecteur du roman historique.

Malheur au romancier qui étale tout ce qu'il sait de l'époque de son roman! N'a-t-on pas reproché à Flaubert d'avoir fait de *Salammbô* une longue étude d'archéologie carthaginoise? Thomas Mann ne va-t-il pas, au dire de ses critiques, un peu loin en composant sa large fresque de *Joseph et de ses frères* (*Josef und seine Brüder*, 1933—1943) de tant de traits de pinceau minutieux et originaux qui enrichissent nos connaissances d'histoire de la civilisation plutôt qu'ils ne rehaussent notre plaisir de pouvoir nous „identifier“ avec un homme à l'existence aussi grandiose.

Ramasser des connaissances¹⁷ — voilà un des instincts primordiaux du lecteur. Aussi bâille-t-il beaucoup moins souvent, en lisant des descriptions, en précisant des milieux, en identifiant à fond des époques, qu'il n'en aurait droit, s'il n'était que lecteur primitif, suivant avidement les méandres d'une action romanesque quelconque. Avec la

pillards, etc., il joue sur des cordes que personne n'ignore tout à fait, et qui se présentent au lecteur comme de la grande musique étrange et pourtant familière.

Selon son propre aveu, Scott n'a étudié que pour causer avec honneur, pour être digne de la conversation des hommes cultivés. (Cf. S. C. Roberts, *The Making of a Novelist* [dans] *Sir Walter Scott Lectures*, 1940—1949, Edinburgh 1950, p. 112; lisez encore p. 145). Ce qui ne l'empêchait pas de se documenter sur l'époque qui l'occupait, et cela avec toute l'honnêteté de son caractère.

¹⁷ L'histoire de la civilisation, surtout, gagne beaucoup à ce que le romancier historique a le pouvoir d'attirer l'intérêt des foules sur des objets du passé, de s'étendre sur les monuments, sur les moeurs, sur les modes, sur les attitudes que l'érudit n'a guère l'occasion d'étaler dans leur ensemble, à moins qu'il ne soit, lui aussi, un écrivain déguisé. L'historien nous fait approcher de la ruine que sa baguette magique métamorphose en château-fort; il sème la grisaille des murs et de la mort des couleurs éclatantes de la vie. Ainsi, il nous enrichit de connaissances sans que nous ayons le temps d'apercevoir l'aimable supercherie.

Il a le grand avantage sur l'historien de faire causer ses personnages. Après l'ère des harangues forgées, caractéristique pour l'école rhétorique de l'historiographie, l'historien moderne s'abstient de l'usage des guillemets entourant des propos non authentiques. Le romancier historique, par contre, a le droit (et le devoir) d'improviser des scènes parlées et jouées devant nous et qui donnent aux enseignements historiques, archéologiques, etc. un intérêt qu'ils n'auraient point dans un récit. Ce n'est ni un hasard, ni l'influence de Shakespeare exclusivement que la pullulation de la forme de „scènes historiques“ dans le romantisme français où des écrivains de la taille de Vigny et de Mérimée rivalisaient avec des dramaturges-historiens moins importants.

La causerie a encore l'avantage de la proximité. Une scène animée est vite entourée de spectateurs dont la fièvre de la discussion fait oublier la présence. Ils peuvent s'approcher du groupe des causeurs et des objets qu'ils mettent en relief. C'est autre chose de suivre une leçon d'archéologie sur une tour en ruines que de la voir de près, de la toucher de la main, d'entendre discuter sur sa gloire.

nature¹⁸, c'est le passé que nous avons envie de connaître aussi complètement que nos loisirs nous le permettent. Ainsi, nous protestons plus rarement contre les explications d'ordre historique que contre la description prolongée d'un intérieur ou d'une usine de notre temps.

C'est ici que doit se placer la question si l'exigence de la poésie des genres littéraires, selon laquelle le roman historique doit choisir des héros fictifs, tandis que les personnages connus de l'époque en question sont priés de se contenter de rôles secondaires, se tenir à l'arrière-plan, se fondre dans le milieu qui entoure le héros du roman, est encore bien en vigueur.

Parmi les romans historiques reconnus comme tels, il y en a qui observent cette quasi-règle, mais il y en a aussi qui la repoussent. Louis XI est sans nul doute le principal personnage du *Quentin Durward* de Scott; Napoléon, celui de „la Grande Ombre“, de Conan Doyle (*The Great Shadow*, 1892); Dózsa, chef historique de la révolution paysanne en Hongrie est, en même temps, le héros de *La Hongrie en 1514* (*Magyarország 1514-ben*, — Eötvös psychologue ne saurait renoncer à tracer le portrait tragique de cet homme pris entre deux feux), tandis que, dans son autre roman historique: *Le Chartreux* (*A karthausi*, 1839—1941), les personnages historiques de la révolution française ne sont vus que de loin; leur esprit est caractérisé par un de leurs partisans, personnage inventé par l'auteur, et le personnage principal ressemble à son auteur plutôt qu'il n'imité aucun des héros du jour.

Chacune des deux méthodes a ses avantages, même du point de vue de cette atmosphère historique qu'il s'agit d'établir. L'apparition d'un grand homme connu sur l'horizon du roman, non contente de faciliter l'identification de l'époque, nous remplit le cœur d'enthousiasme, de recueillement, d'intérêt palpitant de vie. Par contre, il nous empêche de nous identifier nous-mêmes avec lui comme nous le ferions avec n'importe quel héros fictif. Nous imaginer Quentin Durward, pauvre et brave officier écossais à la solde d'un roi est sensiblement plus facile que de nous identifier avec le roi Louis XI, non compté que ce roi est trop méchant et trop énigmatique pour qu'il ne nous répugne pas de vivre dans sa peau.

Ce qu'il y a d'assez curieux, c'est que, selon les recherches les plus authentiques, le roman historique ne crée guère de héros surhumains; ses protagonistes sont plus ou moins dominés par le tableau historique à figures nombreuses¹⁹. Suivant Bielinski²⁰, les personnages secondaires

¹⁸ Pour Croce, la nature, c'est aussi de l'histoire (*Scritti di Storia letteraria e politica*, t. XXVI: *Conversazioni critiche*. Seria quarta. Bari 1932, Laterza, p. 162).

¹⁹ Nous y reviendrons vers la fin de cette étude.

²⁰ Cité par Lukács, *op. cit.*, I, 2. Selon cet auteur, il n'y a de grandeur hu-

réussissent mieux à Scott que ses personnages de premier plan. Pour Croce, Scott lui-même ressemble à un héros de l'industrie²¹ qu'à un héros proprement dit.

Fait curieux, car on serait tenté de croire que la magnificence du décor transforme les héros à son imago, comme les héros d'opéra. Il n'en est rien.

Une des raisons de ce fait curieux, c'est que les vrais héros de l'époque en question restent à l'arrière-plan; et comparés à Richard Coeur-de-Lion, respectivement à Galilée ou à Néron, Ivanhoe et Lygie n'ont pas le droit de briller autrement que par des qualités intéressantes. Les exceptions ne font pas défaut, mais sans pouvoir ébranler, à notre avis, la validité de la règle.

„Ressusciter le passé“ est devenu, avec le temps, question de routine. Trop de romans historiques ont été publiés depuis Walter Scott²² pour qu'il ne fût pas facile de créer autour du lecteur une atmosphère historique. Dans les romans surtout, qui ne se contentaient pas d'une atmosphère, mais qui mettaient en avant des personnages tels que Joseph ou saint Pierre²³, Richelieu²⁴ ou Napoléon²⁵, on prenait l'habitude de dépouiller des documents, de se rassasier d'histoire, de compléter une galerie de bustes vivants (parfois trop vivants) pour qu'on n'eût pas abouti à la vie romancée²⁶ où le mot roman ne signifie plus que vie racontée comme dans un roman, c'est-à-dire en faisant jouer les ressorts de la psychologie.

Ce qu'on appelle „vie romancée“, est une étude biographique habillée en roman. (Notez que dans l'expression, composée d'un substantif et d'un adjectif qui le qualifie, le roman ne saurait prétendre à une très grande importance: le substantif est fourni par la *vie*, c'est-à-dire par l'histoire, tandis que le *roman* se contente d'une position secondaire au fond d'une épithète.)

Comment l'auteur s'y prend-il?

maine que celle qui se révèle dans les ébranlements de la vie populaire; et le vrai centre du roman historique, c'est la vie, non l'homme.

²¹ B. Croce, *Walter Scott*, [dans] *Poesia e non poesia*, 3^a ed. riveduta, Bari 1942, Laterza, p. 60.

²² Nous ne voulons pas dire qu'il n'y avait pas de roman historique avant Scott.

²³ H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*

²⁴ Dans le *Cinq-Mars* de Vigny ou dans *Les Trois Mousquetaires*, de Dumas père.

²⁵ Par exemple dans *Guerre et paix*, de L. Tolstoï.

²⁶ Wehrli (p. 94 et *passim*) lui donne le nom de „historische Belletristik“, Grierson, Lukács et la plupart des critiques font de sérieuses objections aux auteurs de „vies romancées“, tandis que Wehrli (p. 95) relève quelques avantages structuraux de cette sorte d'ouvrages.

Il ramasse des matériaux historiques; il tâche d'apprendre tout ce qu'il peut sur son héros. Ce travail d'érudition est suivi d'un travail d'écrivain: il nous transmet ses connaissances en faisant agir son héros devant nos yeux; en transformant le récit des événements en épisodes de roman, — en les *dramatisant*²⁷, soit en nous faisant assister à des scènes „visibles“, en nous faisant surprendre des dialogues, en intensifiant les coups de théâtre; — somme toute, on nous rend possible, voire même aisé, de nous mettre à la place de ce personnage „humanisé“ qui agit, qui parle, qui sent comme nous²⁸.

Comme tout genre littéraire, la vie romancée, elle aussi, a des limites vagues. Elle a une forte tendance, par exemple, à se confondre avec telle biographie historique, coulée d'une plume de maître ou, tout simplement, de la plume d'un écrivain ayant l'habitude de „romancer“. Depuis les *Vies parallèles* de Plutarque et de *De viris illustribus* de Cornelius Nepos, on a des biographies ou des essais biographiques, où les pages romanesques ne font pas exception²⁹.

Cependant, il suffit de constater qu'au vingtième siècle la vie romancée

²⁷ Il peut paraître curieux que nous prononçons ce terme pour caractériser l'effet d'un roman. Pour être plus précis: le roman historique a quelque chose de l'opéra qui est du théâtre musical: ses magnifiques décors, ses costumes caractéristiques ne l'en rapprochent pas moins que son sujet par excellence dramatique, ses mystères, ses angoisses, ses scènes de reconnaissance ou de surprise.

Sur les points de contact du roman historique et du théâtre, voir surtout Lukács, *op. cit.*, I, 2 et II, 1; Wehrli, *op. cit.* p. 105—106; Roberts, p. 128; Grierson, p. 31. Au résumé, on doit compter avec le dynamisme dramatique de la vie d'un Jenatsch, d'un Pascara, d'un Dózsa, etc., et avec la conversation propre à la comédie autant qu'au roman historique (voir plus haut), et que Samuel Johnson (cité par Grierson) appelle „the comedy of romance“.

Quant au premier point, le romancier devant captiver l'attention de ses lecteurs, tend tout naturellement à dramatiser son sujet, et cela d'autant plus que la distance qui en sépare les protagonistes de nous autres lecteurs, les fait paraître plus étranges et plus exposés au danger, qu'un tas de gens de nos jours. Le secret de l'histoire rehausse le caractère théâtral du roman historique. — Nous avons parlé de l'influence de Shakespeare sur le roman historique du début du dix-neuvième siècle. Cette influence a été décisive sur Scott. Cf. Grierson, p. 39.

²⁸ Il va sans dire que, bien que tous ces moyens facilitent notre identification avec le héros de la vie romancée, cette identification ne sera jamais aussi facile, aussi complète, aussi naturelle que lorsque le héros du roman ne nous en impose pas à ce point-là. Il faut distinguer le plaisir que l'identification nous fait éprouver, plaisir du „voyage dans le passé“, de cet autre plaisir qui émane du sentiment que ce passé c'est la préparation à notre vie actuelle. Cf. Lukács, *op. cit.*, II, 5 et la conclusion de notre étude. Pour que le passé ressuscite, nous avons besoin d'un „événement individuel“ qui le représente. A voir, à ce sujet, les paroles de Rickert, citées par Grierson, p. 43.

²⁹ Lisons, pour la biographie anglaise, les conférences d'André Maurois, *Aspects de la Biographie*, 5^e éd., Paris 1928, Au Sans-Pareil.

se constitue „légalement“, au su de tout le monde, grâce, avant tout, à l'initiative d'André Maurois, auteur de nombreuses études de ce genre, dont les premières, *Ariel ou la vie de Shelley* (1923) et *Lord Byron et le démon de la tendresse* (1928) méritent de servir de modèles au genre qui nourrira désormais des centaines d'imitateurs³⁰. Chacun de ces titres comporte un élément émotionnel: c'est l'allusion à un personnage de Shakespeare dans le premier titre; c'est le mot dynamique *démon*, accompagné d'un mot émouvant et doux — la *tendresse* — dans le second. Cela ne signifie nullement que l'écrivain-biographe se soit mis dans la tête de nous prendre par nos sentiments ou, tout au moins, par nos nerfs; il se contente de rendre son héros plus vivant qu'il ne semblerait de loin, sur les pages d'un livre d'histoire³¹.

La vie romancée est restée, depuis, un ouvrage d'information particulièrement intéressant. Qui ne voudrait connaître la vie de Claude ou de Néron, de Magellan ou de Drake, de Talleyrand, de Fouché, de Fritz von Holstein, nouvelle „éminence grise“? L'énumération de ces groupes de noms est faite au petit bonheur, et nous n'avons garde de la compléter. Dans quelques années, le public aura de la peine à embrasser du regard les régiments de grands hommes, galvanisés à une vie nouvelle par le roman; les lacunes deviendront de moins en moins nombreuses et, bientôt, elles seront sans intérêt³²; toute l'histoire, même scandaleuse, aura inspiré jusque-là des romanciers prêts à mettre leurs lecteurs en contact direct avec cette galerie de statues vivantes.

Non que cette mode n'ait pas ses avantages. C'est, surtout, un moyen délicieux d'apprendre³³ l'histoire, l'histoire littéraire, l'histoire de la

³⁰ Ceux-ci appartiennent à des catégories infiniment diverses. Il y a parmi eux des journalistes tels qu'Emil Ludwig; des écrivains plus ou moins fermés à la fiction pure, par exemple Stefan Zweig; des poètes et des savants, et cela nous rappelle le *Beethoven* de Romain Rolland.

³¹ André Maurois continue d'écrire des biographies non romancées, de publier des essais (par exemple les *Etudes anglaises*, en 1928, contenant des essais sur Dickens, sur Walpole et sur Ruskin). Il ne perd pas de vue que le succès lui est venu de l'Angleterre qu'il connaît si bien; et que son public attend de lui des informations — spirituelles, bien entendu — sur l'homme anglais, sur la vie anglaise au vingtième siècle et aux siècles précédents. Il se distingue par cela de tant d'écrivains qui n'apprécient le „documentaire“ que parce qu'il leur permet de „romancer“; mais il ne leur viendrait pas à l'esprit de dire leur mot sur la valeur littéraire ou humaine d'un auteur ou d'un autre homme illustre qui ne leur fournirait pas de „roman“.

³² Comme après Molière, les traits de caractère qu'il n'avait pas mis sur la scène, se trouvaient être sans intérêt et comme des articles de rebut, les personnages n'ayant pas encore de piédestal romancé se trouveront „indignes“ d'en inspirer.

³³ Non sans de nombreuses lacunes, et même des déviations inévitables. A ce point de vue-là, toute la critique historique condamne la vie romancée. L'opposition de M. G. Lukács a une autre raison, politique et sociale.

civilisation, etc. etc. C'en est aussi un de faire la connaissance des principales réactions psychiques aux événements typiques de la vie, et des formes caractéristiques de l'existence humaine. Ce sera une série de leçons d'autant plus efficaces qu'elles bénéficieront de l'éclat d'un grand nom.

Le désavantage qui se trouve dans l'autre plateau de la balance, c'est la gêne qu'éprouvent auteur et lecteurs en présence de ce grand nom et, plus encore, celle que provoque la mésalliance de la vie documentée et de la vie imaginée³⁴. Cette indépendance de l'écrivain que l'historien n'a pas, est cause d'un sentiment de malaise que la routine du romancier ne saurait faire disparaître complètement. A une distance plus considérable, nos arrière-petits-neveux sentiront, sans doute, les inconvénients de cette duplicité et en noteront les preuves jusque dans le style de nos vies romancées. Jusque-là, les auteurs de vies romancées auront répété trop souvent leurs trucs ingénieux, mais sensiblement les mêmes, et ceux-ci ne convaincront plus personne.

Espérons que quelques écrivains de génie donneront le démenti à nos prévisions et justifieront par des chefs-d'oeuvre spécifiques la distinction de la vie romancée comme une sorte de „sous-genre“ ou comme genre à part.

*

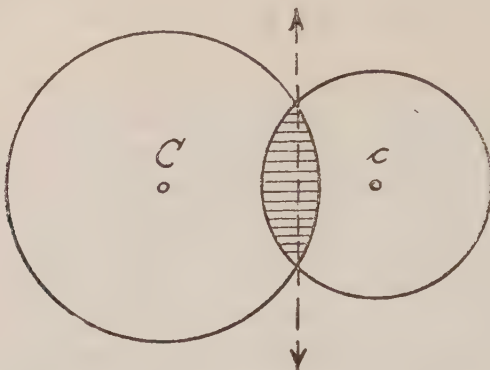
Quoiqu'il n'y ait pas de raison logique qui empêche le romancier historique de prendre pour héros de son roman un personnage historique connu, l'existence de deux nuances du genre — roman historique (sans héros historique) et vie romancée (d'un héros historique) — rend préférable d'appliquer le terme roman historique à des romans avec héros fictifs, et celui de vie romancée à des romans avec héros historique. Préférable, mais non exclusif. Quand la fiction abonde, nous appliquerions le nom roman historique même à des ouvrages essentiellement biographiques, consacrés à tel ou tel personnage connu³⁵.

Nous avons montré ailleurs l'avantage qu'il y a à imaginer, pour l'illustration des régions limitrophes des genres littéraires, des cercles dont l'ouvrage remplissant totalement les exigences du genre ne constituerait que le centre; aux périphéries se placeraient des exemples les plus éloi-

³⁴ Cf. J. Hankiss. *La Littérature et la Vie*. Problématique de la Création littéraire, São Paulo 1951.

³⁵ C'est que pour nous l'effet romanesque de la fiction (et de la tonalité affective qui en est la principale caractéristique) est plus important que l'origine historique des personnages.

gnés de cet idéal. Ce que nous venons de proposer équivaut à la formation de deux cercles qui se coupent en formant ainsi un secteur commun.



Légende: C = roman historique idéal;
c = vie romancée idéale; hachures = secteur commun; \updownarrow = Kenilworth

Par exemple, le *Kenilworth*, de Scott (1821), est à cheval entre la vie romancée et le roman historique. Cette fois-ci, le romancier écossais prend pour protagonistes des personnages historiques bien connus, sans renoncer, toutefois, aux avantages du vrai roman.

II. LE „SENTIMENT HISTORIQUE“

Déjà en ce qui précède, force nous était de faire allusion à la tonalité affective caractéristique pour le roman historique comme signe distinctif du genre. Il est temps de l'examiner de plus près.

Sans roman, le passé a ses émotions, sa „poésie“.

En faisant la distinction entre passé et histoire, M. Wehrli établit que passé a une valeur affective (*Stimmungswert*) qu'histoire n'a pas³⁶. De plus, il nous rappelle quelques phrases d'Arnim, auteur du roman historique romantique intitulé *Les Gardiens de la Couronne* (*Die Kronenwächter*, 1817), pour qui la valeur de l'histoire consiste dans le secret du monde; celui-ci ne se révèle que dans le genre historique, oeuvre de poésie³⁷. Cette idée, aussi tenace que difficile à prouver, con-

³⁶ *Op. cit.*, p. 98. Ce n'est pas que l'histoire en manque. Selon le même auteur (p. 90), elle est apparentée à la poésie.

³⁷ „Es gab zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust, als alles, was in der Geschichte laut geworden. Sie liegt der Eigenheit der Menschen zu nahe, als dass sie den Zeitgenossen deutlich würde, aber die Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit gibt den Nachkommen ahnungsreiche Bilder...“ (*op. cit.*, p. 98).

dense puissamment l'atmosphère sentimentale autour de toute lecture de roman historique.

Plusieurs critiques citent le „frisson historique“ de Flaubert, la „sensation historique“ de Huizinga³⁸; des poètes précisent ce frisson et parlent de peur, de terreur, ainsi Tennyson qui prétend que „tout nous est pris“ et ce que nous perdons, devient du passé terrifiant:

All things are taken from us, and become
Portions and parcels of the dreadful past³⁹.

Cependant, cette terreur est étroitement liée au miracle qui la fait éprouver⁴⁰.

Et il y a de la grandeur en tout cela. Le passé, comme la mort et, à plus forte raison, la mort ressuscitée, inspire un sentiment de respect pour quelque chose de grand et de grandiose⁴¹.

Et la perspective de l'avenir (qui peut coïncider avec notre présent), n'est-elle pas inséparable du passé?⁴²

Voilà des émotions qui, telles des étoiles des premiers temps, „cherchent leur centre de gravitation“. Après ce que nous avons dit ici même⁴³, on ne saurait s'empêcher de chercher la principale raison de l'existence d'un genre dans une émotion spécifique qu'il est susceptible de nous donner. L'émotion dont le roman historique⁴⁴ détient le secret et le privilège, c'est celle qui nous inspirerait une conquête importante, une victoire remportée sur le temps, notamment sur le passé plus ou moins éloigné. Notre existence est trop courte pour que nous n'aspirions pas à la prolonger, à compléter le présent que nous connaissons tant bien que mal, et qui, en principe, est „notre temps“. C'est une émotion importante, intense, enivrante. Le voyage qui nous transporte tout d'un coup au siècle de Néron ou à celui de Sobieski, nous fait bien du plaisir et il provoque en nous un sentiment complexe. Au premier regard superficiel, il y a dans ce sentiment une forte dose de recueillement attendri (il nous est permis de vivre avec nos ancêtres ou peu s'en faut), la fière joie de pénétrer dans les profondeurs du passé comme on se perd dans l'obscurité

³⁸ Grierson, p. 41 et 44.

³⁹ Cité à propos de W. Scott, par le même auteur.

⁴⁰ „wonder awakening fear“ *op. cit.*, p. 32.

⁴¹ Wehrli, *op. cit.*, p. 91.

⁴² André Maurois s'y oppose et, théoriquement, il peut avoir raison. Mais comment résister à la tentation de jeter un pont entre notre existence „réelle“ et notre „vie-lecture“?

⁴³ Cf. J. Hankiss, *Les genres littéraires*, „Les Problèmes des Genres Littéraires“ t. I (1958), p. 49—64; „Helicon“, t. II, p. 117—129.

⁴⁴ Et ce qu'on a appelé le „genre historique“ en général (épopée, ballade, nouvelle, etc., drame historique). Cependant le romancier a l'avantage du loisir: il a le temps d'assurer l'efficacité de notre voyage dans le passé par de nombreuses des-

bienfaisante et excitante d'un antre⁴⁵, et, surtout, l'enthousiasme de découvrir, au fond du passé, le chemin qui nous a conduits des temps reculés, presque perdus dans l'ombre, à la surface de la vie présente qui est à nous.

Ce serait espérance vaine que de réussir à énumérer tous les facteurs de ce sentiment. Dans la chimie des états d'âme on n'arrive jamais à une analyse complète. Heureusement, l'étude des genres littéraires n'exige pas de formules analytiques intégrales: elle n'a besoin que d'un nombre restreint de traits caractéristiques pour chaque genre. Tout genre se trouve assez solidement déterminé par deux ou trois éléments psychiques, respectivement par la combinaison de ceux-ci.

1° D'un pays de connaissance nous voilà débarqués, comme par miracle, en un pays plus ou moins inconnu. Le voyage dans le temps se trouve être, en même temps, un voyage dans l'espace⁴⁶. L'hélicoptère de la fantaisie nous fait tomber en pleine forêt, forêt vierge ou disparue depuis, symbole du mystère inhérent au roman du passé; mais nous aurions pu prendre pied au bord d'une mer, dans la haute montagne, sur la plaine immense de la Pologne ou de la Hongrie, c'est-à-dire dans un paysage caractéristique et étrange à la fois. Même si le lecteur vit sur les lieux où s'est déroulée l'action du roman, le paysage est méconnaissable: le temps l'a changé⁴⁷.

Tout roman est susceptible de changer de décor; mais ce qui a son

criptions détaillées, bien en prose; par tous ces objets caractéristiques que le poète et le dramaturge ne se permettent de décrire que par exception.

⁴⁵ Sur cette émotion instinctive nous avons insisté à propos des opéras et mélodrames du type *La Caverne* de Lesueur et de Méhul. Il y a dans la velléité de se cacher une survivance de la vie de l'homme primitif.

⁴⁶ Pour le roman historique exotique, voir plus loin.

⁴⁷ *Ivanhoe*, début du roman: „In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don, there extended in ancient times a large forest“, etc. Et voici le début du *Cinq-Mars* de Vigny: „Connaissez-vous cette contrée que l'on a surnommée le jardin de la France, ce pays où l'on respire un air si pur dans les plaines verdoyantes arrosées par un grand fleuve? Si vous avez traversé, dans les mois d'été, la belle Touraine, vous aurez longtemps suivi la Loire paisible avec enchantement“, etc. Nous venons de citer deux commencements de romans du même aloi: au lieu de faire tomber le lecteur au milieu d'un monde étranger, les auteurs le familiarisent peu à peu avec la terre qui les recevra hospitalièrement: le passé, dans ces cas-là, est étroitement lié au présent: un promeneur au bord de la Loire regarde changer, et presque imperceptiblement, ce paysage qui lui sourit et qui lui sourira encore, mais d'une autre manière. Enfin, lisons quelques phrases du début de la *Diane de Turgis*, de Mérimée. Après avoir constaté que le cabaret de Claude Giraut, près d'Étampes, n'a pas entièrement disparu, l'auteur nous rassure qu'il y a plus de deux siècles, „c'est-à-dire en 1572, ce bâtiment ...avait alors une toute autre apparence“.

utilité pour un roman de mœurs, devient une nécessité inévitable pour le roman historique.

Un changement de temps et d'espace si brusque pourrait nous inspirer de la terreur. Ce nouveau milieu nous est étranger et, comme tel, angoissant. Mais il nous suffit de constater que notre corps reste trop bien ancré dans un fauteuil familial, trop renfermé dans le faisceau de rayons sympathiques d'une lampe, pour que le malaise du déplacement puisse s'approfondir. Nous n'éprouverons donc que le frisson causé par l'étrangeté de notre ambiance psychique. Cette étrangeté bénéficiant de l'„éloignement qui embellit tout“ (Ady), est un des facteurs les plus puissants de notre attitude de lecteurs de romans historiques.

Notre rôle de voyageurs venant de loin se reflète souvent, au fil de l'affabulation, dans l'apparition de pèlerins, de chevaliers errants, d'inconnus mystérieux. Wagner a beaucoup appris du roman historique.

2° Les romanciers historiques de la fin du dix-huitième et de la première moitié du dix-neuvième (et c'est là l'âge d'or du genre) sont maîtres dans l'art de semer de la mélancolie sur les champs riants de la *merry England* d'*Ivanhoe* ou du jardin de la France qu'est la Touraine de *Cinq-Mars*. Cette mélancolie très douce, spécialité mais non monopole des poètes de cette époque, est inséparable de tout ce qui met en jeu la fuite du temps. Abstraction faite des poètes du *Carpe diem* qui en font un piège aux jolies femmes trop crédules, le temps ne nous donne que des idées mélancoliques, non exemptes, il est vrai, d'un sentiment d'élévation qui a sa tragique grandeur. La poésie des ruines, par exemple, ne saurait laisser froid le lecteur du roman historique, même si ce sentiment se trouve être compensé par la satisfaction que donnent l'idée du progrès (sur ces ruines, une vie nouvelle fleurit), la disparition de certains abus rattachés au passé (la ruine peut être celle d'un cachot, d'un repaire de brigands ou de chevaliers pillards).

Au fond, le lecteur se contente d'un changement d'air; de vivre la vie d'un invité passager, non d'un colon; il ne voudrait pas rester dans ce passé dont la visite lui fait plaisir. Il n'a pas plus envie de changer son siècle avec un autre que le fameux personnage d'Andersen. Le passé n'est pas notre patrie: il n'en est que le complément.

3° Cette mélancolie est contrebalancée encore, et surtout, par la satisfaction qu'inspire l'idée de la continuité, de la suite ininterrompue du genre humain. L'épopée⁴⁸ spécialise ce sentiment: elle

⁴⁸ Sur la différence du roman historique et de l'épopée, voy. Wehrli, *op. cit.*, p. 91 et Lukács, *op. cit.*, chap. I, 2. Nous renvoyons ceux de nos lecteurs que la distinction organique de la nouvelle et du roman intéresse de plus près, aux ouvrages d'A. Jolles et de R. Petsch, et, plus spécialement, à un passage de H. Cysarz, dans *Gattungsmässige Form-Möglichkeiten der Prosa*, „Helicon“, t. II,

repose sur l'idée de la suite d'une race, d'un peuple, d'une nation qui est la nôtre. Le roman historique peut, à la rigueur, suivre en cela le poète épique (qu'il suffise ici de citer l'*Ulenspiegel* de Charles De Coster⁴⁹); mais ce n'est certes pas sa fonction primordiale. C'est même un des critères distinctifs des deux genres.

Dans le roman historique, on se réjouit de connaître de plus près le passé du genre humain, comme on se réjouit de savoir quelque chose de la vie de ses ancêtres. N'est-ce pas leur sang qui coule dans nos veines? Et ce fait qui nous réchauffe le cœur ne nous donne-t-il pas toutes sortes d'idées et d'espérances pour la destinée de l'humanité? Car, au fond de notre pensée, l'idée que „nous“ avons existé pendant très longtemps⁵⁰, rehausse la valeur et le prestige de la race humaine. Nous en avons besoin, car celle-ci se trouve si souvent humiliée par la brièveté de la vie individuelle. A ce point de vue-là, la différence entre épopée et roman historique n'est, surtout, que dans le dosage.

4° Scott applique le premier le charme de la description d'un paysage dans une oeuvre historique. Et le où est devenu, pour cette sorte d'ouvrages, aussi important que le comment⁵¹. Il a reconnu lui-même l'importance du paysage et il rend un témoignage fameux du sentiment de recueillement que lui fait éprouver le paysage (entendez par là: nature vivante et monuments funéraires d'un passé grandiose):

p. 172: „Wenig mehr als der Umfang unterscheidet heute die Namen Roman und Novelle: Grossform und Kleinform der Erzählung; Roman der Längsschnitt durch ein ganzes Menschenschicksal oder der Querschnitt durch ein Ganzes von Zeit und Gesellschaft; Novelle umgekehrt der Querschnitt durch ein Schicksal (eine Begegnung, kein gesamter Lebensgang wie immer zusammengedrängt) oder der Längsschnitt durch ein Zeit-, ein Gesellschaftsganzes (das am Faden nur einer Begegnung, Begebenheit kurz hin durchschritten wird). Geschehen im Roman, Geschehnis in der Novelle; dort Reise, hier Station; dort Kreis, hier Sehne; dort Weltblick, hier Welt-Blitz“.

⁴⁹ *La Légende de Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* (1867), mais cette „légende“ est l'épopée en prose de la nation belge et, plus généralement, des Pays-Bas.

⁵⁰ Chose curieuse et significative: notre fierté de lecteur ne souffre pas trop du fait que nos ancêtres, portraituretés par le romancier historique, ne sont pas tous des anges et que leur manière de vivre et de penser est souvent susceptible de nous couvrir de honte. Nous avons prononcé le mot tragique et nous y tenons, car cela nous aidera à répondre à plus d'une objection. D'une part, l'existence du genre humain en 1200 ou en 1520 témoigne de la persévérance de ces lutteurs pour la vie, auxquels la perspective prête de la grandeur; d'autre part, même les méchants parmi eux, ressemblent aux héros tragiques qui jouent gros jeu et dont le sort sera réglé, finalement, par la justice divine. Nous reviendrons à la question de la continuité.

⁵¹ G. M. Young, *Scott and the Historians*, [dans] *Sir Walter Scott Lectures, 1940—1949*, Edinburgh 1950, Oxford Univ. Press, p. 93.

„The romantic feelings which I have described as predominating in my mind, naturally rested upon and associated themselves with these grand features of the landscape around me; and the historical incidents, of traditional legend connected with many of them, gave to my admiration a sort of intense impression of reverence, which at times made my heart feel too big for its bosom. From this time the love of natural beauty, more especially when combined with ancient ruine, or remains of our fathers' piety or splendour, became with me an insatiable passion“⁵².

L'oeil et l'âme sont enchantés à la vue de ce monde de couleurs. Le genre historique oppose, en général, une palette riche en couleurs à notre vie en grisaille. Il n'est pas nécessaire que l'époque du lecteur donne la préférence, comme la nôtre, aux nuances trop discrètes et trop uniformes de l'habillement des hommes ou de la peinture des appartements: le présent nous semble inévitablement un peu plus médiocre, à ce point de vue-là que ce que nous nous imaginons, et la résurrection du passé est oeuvre de notre imagination. Le lecteur de romans vivant à l'époque des hennins ou des costumes mi-partis était, lui aussi, trop habitué aux couleurs de mode de son temps pour ne pas croire que cent ans plus tôt on se mouvait dans un monde de couleurs infiniment plus nombreuses et plus vives que le sien.

Ajoutons aux couleurs les lignes, celles des armes, des meubles, des coiffures, des habitations du passé que notre imagination trouvera pittoresque du fait même que ces lignes ne lui sont plus familières.

Il y a dans le sentiment que nous inspirent les couleurs et les contours peu habituels, autre chose que le plaisir des sens. Nous ne parlerons pas ici de la supériorité esthétique réelle de certaines modes de s'habiller ou de construire: cela nous conduirait sur un terrain marécageux. Mais ces couleurs que nous trouvons plus vives et plus profondes; ces lignes imaginées avec plus de fraîcheur d'esprit contentent notre penchant au dynamisme, si fort et si souvent inassouvi. C'est une sorte d'avitaminose que la tendance au nivellement des sensations, propre à notre époque: la peur moderne des impressions fortes et de l'activité pleine; notre préférence des tons pastel, de la médiocrité (peu dorée), de l'existence fabriquée en série nous infligent. Or, la vitamine de l'intensité

⁵² Dans ces paroles, citées par S. C. Roberts (*op. cit.*, p. 115), on relèvera la complexité des impressions de Scott. La valeur sentimentale du paysage est rehaussée, pour lui, par la tradition locale, par la vue d'une ruine, témoin de la piété ou de la magnificence de ses aïeux. Notons que dès les *Salons* de Diderot, un monument intéressant, une ruine semblaient nécessaires à rehausser le prix de la conception du peintre. A un certain point de vue, le paysage qu'on dirait l'oeuvre d'un peintre, ressemble plutôt à quelque décor de théâtre dans lequel va se jouer un drame historique passionnant. Grierson parle de „scenic environment“, nécessaire à tout roman depuis la réforme de Scott.

semble aussi nécessaire que les autres, et tout ce qui nous en apporte peut nous faire du bien.

L'étrangeté, cette composante essentielle de la tonalité affective d'un roman historique, suppose, d'une part, la recherche des impressions extraordinaires, dues au milieu à décrire ou aux événements rares compris dans la fiction; et, d'autre part, l'exagération de l'élément dramatique, l'insistance sur les passions qui inspirent les grandes personnalités du passé⁵³.

Il faut faire une place parmi les colorants dont se sert le romancier historique, aux couleurs étranges du langage que, parfois, il fait parler à ses personnages. Celui-ci n'est presque jamais authentique; il n'a d'autre but que de souligner l'étrangeté du milieu où il nous a transférés. Les exceptions sont bien rares⁵⁴.

C'est un système libre de taches colorées que la terminologie moyen-âgeuse, par exemple. Elle ne se borne pas aux dialogues, et même elle n'y pénètre pas davantage que dans les descriptions. Les termes de mode, d'architecture (gothique de forteresses), d'armurerie, d'artisanat y jouent un rôle prépondérant. Il y a dans cet amas précieux des mots sauvés du déluge des temps autant que des termes techniques existants que l'homme moyen ignore quand il ne lit pas son roman.

Le romancier historique va jusqu'à abuser de ses couleurs. Il devient descriptif et il risque de nous ennuyer par ses inventaires de musée, par ses factures d'armurier ou de tailleur: tout cela semble appartenir à son métier et au genre qu'il cultive. Sous ce rapport, le roman historique est aussi descriptif que le roman naturaliste. Le romancier historique doit connaître les matières et les objets qu'on en fabrique, et insister sur leur importance, quoique pour une raison différente que le romancier naturaliste. Il est peintre, décorateur, architecte, — un fait qu'il oublie rarement. Le rapprocher, à ce point de vue, du régisseur d'opéra, serait justice, mais justice répétée.

⁵³ „The success of such studied reproductions [H. Grierson parle du *Tropic Rome* de Dennis Lacaid] depends mainly of two things — a great deal of vivid description [...], and an effort, never more than partly successful, to suggest passions and manners strikingly from our own; and the easiest way to do this is to exaggerate the elements of passions and violence“. G. Lucács (*op. cit.*, III, 2, III, 5) attire l'attention sur le rôle de la brutalité dans les peintures historiques d'auteurs tels que Flaubert, voire même C. F. Meyer.

⁵⁴ Dans la littérature hongroise contemporaine, il y a la tentative de Géza Laczkó: un roman de l'époque de Zrinyi, où tout le monde s'efforce de parler le hongrois du seizième et du dix-septième siècles et d'éviter, dans la mesure du possible, les mots et les tournures postérieurs à cette époque (*Német maszlag, török áfium* — quelque chose comme „Datura allemand, opium turc“, — 1913).

Le feu d'artifice des couleurs fait oublier la banalité du sujet; il nous aide à glisser sur un tas d'anachronismes et de simples bêtises. La trame mélodramatique la moins originale est masquée par la féerie du coloris qui lui prête son éclat presque toujours original. Souvent il suffit qu'une jeune fille du type „souris“ s'habille pour un bal costumé pour qu'elle se métamorphose en reine de conte de fées.

5° Le lecteur trouve du plaisir — et un plaisir bien délicat — à subir les feux croisés de sentiments contraires. L'homme du douzième siècle, habillé soigneusement à la mode de son époque, et parlant une langue hérissée de termes étranges, fait éprouver au lecteur une émotion où les contrastes s'aident. Car cet homme-là est apparemment différent de lui (son extérieur, son langage nous en convainquent) et cela fait du plaisir de rencontrer quelqu'un de si éloigné de nous; cependant, l'émotion opposée agit également: lorsque nous nous rendons compte que, malgré tout, l'homme est toujours l'homme et les différences ne pèsent pas beaucoup dans la balance.

On peut s'identifier avec le héros du roman historique, ce qui a l'avantage qu'on est autorisé à endosser son costume si curieux; mais, en le faisant, on a le sentiment de revêtir les habits d'un être à part, mystérieux, magnétique, disparu...

Évidemment, on a un sentiment analogue en lisant n'importe quel roman, mais le dosage est différent alors même qu'il s'agit d'une personnalité éminente et rare, qui nous bannit à trois pas de distance. Ce qui constitue l'exception dans le roman de moeurs contemporain, est la règle dans le roman historique.

6° Et puisque nous parlons de personnages de roman, établissons le fait que le roman historique n'exige pas une caractéristique très soigneusement nuancée, d'une structure très savante. Non qu'une telle caractéristique soit incompatible avec le genre, — bien loin de là; mais la tradition du genre permet à l'auteur de la sacrifier, le cas échéant, à une fable riche en péripéties; de rivaliser avec le metteur en scène ou avec le photographe assoiffé d'antithèse. Les bons et les méchants y sont séparés comme sur une toile représentant le Jugement Dernier; personne ne se trompe sur leur valeur morale. Les médiocres, les hommes et les femmes moyens, le mélange de vertus et de vices y sont relativement rares, quoique la conversion y soit plus aisément admise que dans un simple roman de moeurs.

C'est qu'une scène aussi brillamment éclairée demande le placement définitif des personnages, réduisant au minimum les pénombres, les équivoques, les méprises en la personne. Dans cette foule-là, il faut du talent pour que les protagonistes ne couvrent pas les personnages du fond. On

arrive tant bien que mal à percer de son regard de spectateur avisé, les visières, à découvrir les pensées secrètes, s'orienter dans cette lice des bons et des méchants. Le tournoi dont Ivanhoe reste vainqueur nous montre deux camps de chevaliers, deux partis distincts et portant des panaches d'identité: ce tournoi pourrait être pris pour symbole général de la caractéristique des personnages dans le roman historique.

Il va sans dire qu'un grand romancier n'abusera jamais de cet éclairage un peu théâtral pour renoncer à l'analyse psychologique et à la construction de caractères bénéficiant d'une analyse originale. Cependant, il doit se rendre compte des limites où l'analyse et le détail de la peinture de caractères s'arrêtent si elles ne veulent pas risquer l'effet accoutumé de leur fresque historique⁵⁵. Par l'éloignement relatif des personnages, par leur „grandeur“ empruntée au genre, le romancier historique renonce aux coups de pinceau minutieux qu'on distinguerait mal, et à certains visages énigmatiques qui ne feraient qu'intriguer le spectateur ayant l'habitude de percer l'énigme dès la première apparition du personnage respectif⁵⁶.

Voilà quelques éléments de l'atmosphère sentimentale que le lecteur, sans s'en douter, cherche dans la lecture de romans historiques, — voilà quelques-uns des principaux ingrédients du nectar.

Mais ce nectar est, en même temps, un remède.

Nous avons déjà touché un mot de la justice poétique dont le roman historique est rigoureusement responsable. Il ne comporte guère de dénouement énigmatique; les personnages historiques ont leur sort connu, les autres doivent vivre et mourir selon les exigences morales du lecteur qui veut que les braves gens aient du succès, qu'ils échappent au carnage ou qu'ils meurent l'auréole autour le leur tête.

Non qu'il n'y eût pas d'exceptions. Les romans historiques de Sigismond Kemény (1814—1875) reflètent le pessimisme historique de leur auteur. La lutte des Hongrois et des Turcs, la lutte des partis et des grands hommes écrasent les petites existences tremblant sous leurs pieds. Néanmoins, le découragement général est empêché par le sublime de la souffrance, par la sévérité même de la destinée qui domine la lutte et la vie des victimes. Il en est de même du roman historique de Ferenc Herczeg, *La porte de la vie* (*Az élet kapuja*, 1919), où échoue la dernière tentative des Hongrois d'intéresser à leur sort l'Europe et le monde. L'échec de cet essai⁵⁷ équivaut à la mort de centaines de milliers de Hon-

⁵⁵ Il y a une nuance spéciale du roman historique qui est en même temps un roman psychologique indéniable (*Salammbô*, *Guerre et Paix*, etc. etc.).

⁵⁶ Non pas l'énigme entière, mais la valeur morale du personnage ne nous est cachée qu'à moitié. Le personnage énigmatique occupe ainsi sa place dans la lice.

⁵⁷ Il s'agit de la candidature à la papauté de l'archevêque-primat d'Esztergom.

grois, et l'auteur ne s'en cache pas. Mais cette hécatombe, ce sera la mission historique de la Hongrie, et la coupe du pessimisme se fêle dans les mains du lecteur touché aux larmes.

III. LE ROMAN HISTORIQUE PROLONGÉ

Il y a des romans historiques dont le centre est constitué moins par une époque que par une série d'époques consécutives, reliées entre elles par des générations appartenant à la même famille, à la même race.

Par cela même, leur objectif, c'est une évolution. (Par contre, le lecteur s'y sent peut-être moins „excursionniste“ que durant la lecture d'un roman historique simple.) *Les Buddenbrooks*, de Thomas Mann (1901), la *Vieille maison*, de Cécile Tormay⁵⁸, la *Forsyte Sage*, de John Galsworthy (1906—1921), *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard (à partir de 1922), le *The Herries Chronicle*, de Hugh Walpole (1930—1939) suffisent pour évoquer les possibilités et les chances d'un tel type de romans.

Ce qui doit nous y frapper, c'est que, dans chacun des romans cités, c'est le présent et, plus précisément, le présent des jeunes, qui fournit la dernière étape de la route. Le passé n'y sert, le plus souvent, qu'à mettre en relief l'actualité, et, en ce sens, l'ouvrage s'écarte de la route idéale du roman historique d'une génération.

Le roman de famille historique ressemble à l'épopée en ce qu'il compte sur le sentiment de recueillement que nous fait éprouver le passé jetant les fondements du présent ou, si l'on veut, de l'avenir. Il est, comme le poème épique, une étude de racines, une étude de sources⁵⁹.

En fouillant le passé en faveur du présent, on rapproche le roman historique du roman de moeurs ou du roman à thèse contemporain. Le voyage au passé n'y est plus qu'un voyage d'étude dont notre patrie cueillera tous les fruits. Au lieu de nous rappeler le paysage et la poésie „étranges“, nous pensons au retour chez nous, chargé du trésor d'expériences nouvelles.

*

Mais tout roman historique à passé multiple n'appartient pas à cette catégorie. Souvent ce sont les mêmes personnages principaux qui relient deux romans historiques. Ce sont surtout les romans à succès qu'on doit

⁵⁸ *A régi ház* (1915). Traduit dans la plupart des langues. — Sur une échelle plus large, il y a les *Ancêtres (Ahnen)* de Freytag (1872—1880). — Cf. encore W. L. Renwick, dans son Introduction aux *Sir Walter Scott Lectures, 1940—1949*, p. VIII, sur l'importance de la continuité familiale dans l'oeuvre de Scott.

⁵⁹ Il ne l'est pas exclusivement. Tel tableau du passé est trop vivant pour qu'on puisse résister à son charme de „vrai passé“, but d'une excursion et prix d'une métamorphose.

continuer au-delà du dénouement projeté. *Les Trois Mousquetaires* ne pouvaient s'arrêter là où Dumas père aurait voulu leur octroyer une retraite glorieuse. *Vingt ans après* et le *Vicomte de Bragelonne* vinrent faire du simple roman, déjà assez volumineux, un cycle de romans racontant la suite des générations, d'une part, et la métamorphose des jeunes en vieillards, de l'autre. „Pères et fils“ sont différents, souvent opposés, ou opposés en apparence; cependant, les traits caractéristiques de la race subsistent et deviennent de plus en plus saillants avec le temps.

Du reste, le roman historique „à passé prolongé“ tourne sur les mêmes pivots que le roman historique en général: curiosité nostalgique du passé, intérêt pour l'origine du présent. Cet intérêt peut être familial, racial, ou c'est un simple intérêt de lecteur qui ne renoncerait pas sans protester contre l'atmosphère dont il a pris l'habitude et dont il se sent délicieusement pénétré.

IV. ENTRE PATRIOTISME ET EXOTISME

A plus d'une reprise déjà, force nous était de faire allusion à l'importance du sentiment que le lecteur est le continuateur, l'héritier plus ou moins évident des personnages du roman qu'il considère comme ses prédécesseurs.

A ce point de vue-là, on pourrait établir un groupement basé sur la présence plus ou moins prononcée de ce sentiment-là, et distinguer, par exemple, le roman historique franchement patriotique, tels l'*Ulenspiegel* de De Coster, *Guerre et Paix*, de Tolstoï, l'*Ekkehard*, de Scheffel, d'avec le roman historique exotique, où „l'excursion dans le temps“ se double, plus manifestement encore qu'ailleurs, d'une excursion de grande envergure dans l'espace. A cette dernière catégorie appartiennent, entre autres, la *Salammbô* de Flaubert, les romans égyptiens de Georg Ebers, le *Kampf um Rom*, de Felix Dahn, etc., tandis que le *Quo vadis* de Sienkiewicz se place sur la frontière de cette catégorie, car Rome n'est pas la Pologne, il est vrai, mais elle n'est pas non plus de la *terra incognita* pour les Polonais dont la culture classique est un fait connu de tout le monde.

Les Fiancés de Manzoni (*I promessi sposi*, 1827) présentent une autre nuance du roman patriotique: ce roman ressuscite une époque de la vie nationale sans insister trop ostentativement sur les liens qui réunissent les personnages de ce chef-d'oeuvre aux lecteurs de 1827. C'est là une des nuances les plus fréquentes du roman historique. L'apparente neutralité de l'auteur n'empêche point le lecteur de sentir battre le coeur de Manzoni pour l'Italie, le coeur de Scott pour l'Écosse. Il y a la manière de voir caractéristique; il y a la connaissance des lieux; il y a la langue dans

laquelle, selon Kölcsey, „la nation vit“: tout cela achemine le roman le plus neutre en fait de sentiment patriotique⁶⁰ vers le roman historique dans lequel une race, une nation, un peuple aiment à se voir refléter.

L'excès d'indifférence pèse sur le lecteur. Malgré sa splendeur et sa poésie „parnassienne“, *Salammbô* ne transporte point d'enthousiasme ses lecteurs moyens, car l'impartialité peu naturelle de l'auteur⁶¹ retient ses élans et la manifestation libre de ses sentiments. Son impartialité semble du parti pris.

*

Considéré à un point de vue légèrement différent, le roman historique semble bien se prêter à l'expression des velléités d'un peuple.

Si le roman historique, romantique par sa naissance ou par sa renaissance, assure le mieux l'épanouissement d'une *individualité* dynamique (témoins C. F. Meyer et, dans un autre genre historique, le créateur de Siegfried), il doit être le roman non seulement d'une époque, mais encore d'un p e u p l e⁶². Le héros de tel roman historique de Ricarda Huch⁶³ et, plus généralement, de tout roman historique pur sang⁶⁴, c'est que le peuple lui-même et ses „retours au passé de la nation“ confondent un peu les régions frontières du roman historique avec le territoire de l'épopée.

Autre aspect du peuple: le folklore. Scott montre à ses imitateurs la voie de la poésie d'inspiration ethnographique. Le romancier, chez lui, ne s'est-il pas vu heureusement secondé par le poète folkloriste? Le romancier historique et son lecteur aiment à creuser dans les profondeurs du passé; le folklore, voilà une autre mine profonde de trésors nationaux et humains.

C'est avec un sentiment mêlé que le romancier constate l'évanouissement du folklore traditionnel de son pays. C'est un sentiment où le regret se combine avec la fierté de sauver quelque chose du trésor

⁶⁰ Évidemment, ni Manzoni ni Sienkiewicz ne sauraient être classés parmi les indifférents. Quant au dernier, nous voyons se dessiner les contours d'une étude qui montrerait dans *Quo vadis*, comme dans un miroir, les symboles des aspirations polonaises.

⁶¹ Si l'on y sent percer quelque préférence pour Carthage, c'est qu'on résiste rarement au désir de prendre le parti des condamnés. (Et nous savons que Carthage est près de succomber dans sa lutte contre Rome.).

⁶² Pour M. Wehrli (*op. cit.*, p. 96—97), le point de départ, c'est l'„Erkenntnis vom unersetzlichen Wahrheitswert der Individualität“, et le roman historique est formé par les aventures d'un seul homme („Abenteuer eines Einzelnen“). Le même auteur parle du „Rückgang zum National- oder Volksgeist“ (p. 97).

⁶³ Wehrli, *op. cit.*, p. 96. Il se sert des termes théodicée et mythologie en parlant du Witiko de Stifter ou du Jürg Jenatsch de C. F. Meyer.

⁶⁴ C'est une des idées fondamentales du livre de G. Lukács (*op. cit.*, p. ex. au chap. I, 2, 3, et *passim*). Il en trouve l'application chez Scott aussi bien que chez L. Tolstoï.

éparpillé. C'est comme la poésie des ruines conservées et ranimées dans l'oeuvre d'art.

Cette douce et fière mélancolie figure pour une bonne part dans l'atmosphère du roman historique.

V. UN PROBLÈME DE TEMPS

Toutes les questions concernant le Temps ne nous intéressent pas au même degré. Nous admettons sans difficulté que les anachronismes sont inévitables et qu'ils ne gâtent l'illusion du lecteur que quand ils sont par trop absurdes⁶⁵; qu'il serait difficile de ne pas moderniser un peu la façon de sentir et de penser des personnages du passé⁶⁶, comme il est impossible de les faire parler sans se servir de termes plus jeunes qu'eux. Il est moins aisé d'acquiescer à l'assertion que l'époque la plus appropriée à être ressuscitée, c'est deux générations avant la vie de l'auteur — „two generations back“, comme le prétend M. S. C. Roberts⁶⁷ —, époque dont les souvenirs ne se sont pas effacés de la mémoire de son entourage. A beaucoup qui préfèrent un déplacement héroïque, une telle excursion ne vaut pas un grand voyage dans le temps. Le mouvement romantique a mis en avant le moyen âge, vrai berceau et âge héroïque de la vie des nations européennes, chatoyant de couleurs et d'idéals encore jeunes, une sorte de forêt praticable dans le temps⁶⁸.

Tout cela ne résout pas le problème dont nous avons signalé l'importance dès le début de cette étude. Un roman de moeurs composé de nos jours deviendra-t-il, par la force des choses, un roman historique dans cinquante ans?

D'abord, on a envie de répondre sans hésiter, et par l'affirmative. Nos costumes, nos manières, nos inventions, nos institutions, le coloris même de notre vie ne sembleront-ils pas suffisamment „historiques“ vers 2000? L'homme de nos jours ne paraîtra-t-il pas un original, un homme quelque peu étrange que le lecteur de 2000 verra en raccourci et qu'il regrettera un peu, comme nous regrettons certains idéaux de la chevalerie ou de la

⁶⁵ Voir, par exemple, Grierson, *op. cit.*, p. 39 où il attire l'attention sur la circonstance que dans l'*Udolpho*, dont l'action se passe en 1584, on cause d'actualités qui sont des anachronismes.

⁶⁶ Certains romanciers historiques font des efforts non dépourvus de grandeur pour simplifier et pour rendre plus suggestifs des états d'âme que nos romanciers contemporains compliquent si volontiers. Ainsi Géza Gárdonyi a singulièrement approché le moyen âge de sainte Marguerite de Hongrie à travers la simplicité et la pureté d'un jeune paysan (*Isten rabjai — Les Prisonniers de Dieu*, 1908).

⁶⁷ *The Making of a Novelist*, [dans] *Sir Walter Scott Lectures*, p. 134. C'est l'époque (distance) préférée par Jókai.

⁶⁸ Cf. Grierson, *op. cit.*, p. 33.

république romaine? En ce cas-là, ce serait vraiment du luxe que de vouloir distinguer le roman historique du roman de moeurs ou du roman en général.

Pourtant, tout lecteur passionné protesterait contre cette conception aussi logique que négative. Il sent bien que la distinction du roman historique correspond non seulement à une tradition (la grande majorité des lecteurs ignore les traditions de poétique), mais encore à des différences tangibles dignes d'être énumérées.

C'est un sentiment, en effet, plutôt qu'une conviction nettement motivée. Et s'il en est ainsi, on aura raison de penser avant tout à la tonalité affective, suscitée par la lecture de romans historiques⁶⁹. Le roman devenu historique n'en garantit guère la présence au même point et de la même manière que le roman historique originaire nous en fait pénétrer. Ce qui fait défaut au roman métamorphosé en roman historique, peut être réduit à ceci: tandis qu'à la lecture d'un roman historique destiné par son auteur à l'être, si l'on fait „l'excursion“ dans le passé, c'est guidé par le romancier qui partage avec nous autres lecteurs, ses compagnons de route moins initiés, son „frisson historique“, son recueillement patriotique ou humain, son enthousiasme, la *Stimmung* qu'il éprouve et qu'il fait éprouver, — à la lecture d'un roman de moeurs⁷⁰ vieilli, force nous sera de voyager seuls, sans guide, sans inspirateur conscient de sa tâche. Cela fait une différence importante, à laquelle s'ajoutent encore d'autres considérations distinctives.

En établissant le coloris de son roman historique, le romancier fait un choix de couleurs, de traits caractéristiques pour l'époque qu'il „ressuscite“. Ce choix, toutefois, se fonde sur un triage préalable, fait par le temps qui fuit et qui n'en conserve que les plus typiques ou les plus extraordinaires. Chaque enfant sait énumérer quelques traits saillants, quelques détails pittoresques du moyen âge ou du siècle de Louis XIV; à plus forte raison, le romancier puise, d'une main sûre, à la source de l'opinion publique formée sur telle ou telle époque du passé. L'auteur d'un roman contemporain ne pense même pas à un choix aussi rigoureux; son coloris tient des états d'âme et de la situation de son héros plutôt que du milieu que ses lecteurs connaissent par expérience. De toute façon, il faudrait des pages entières pour caractériser le présent qui est présent et qui fait métier de modèle, alors que le passé un peu éloigné ne nous tiendrait en quelques lignes de caractéristique générale. De cette

⁶⁹ Et analysée plus haut (chap. II).

⁷⁰ Nous opposons au roman historique le roman de moeurs (contemporaines) avec lequel il a ceci de commun que chacun d'eux peint une époque presque autant que les hommes d'une époque. Il y a d'autres types de romans auxquels la fuite du temps apporte peu de changement.

surabondance des traits de caractère de la vie contemporaine il ne s'ensuit pas que son accès sera plus facile quand elle sera devenue du passé, — bien au contraire. Trop d'arbres s'y opposeraient à la formation de sentiers commodes.

Ajoutons que dans le roman historique, l'histoire, le passé, nettement fixés et excluant toute équivoque⁷¹ partagent la première place avec les protagonistes, tandis que le roman du présent, en dépit de sa tendance à peindre une époque n'est pas tenu d'y insister. *Ivanhoe* est souvent effacé par l'ambiance historique où il se meut, mais parmi tant d'autres personnages qui contribuent à composer son ambiance. Par contre, *Raskolnikov* ne cède guère la place qu'il occupe „sous le soleil“ de notre attention, et son cas n'est que médiocrement lié à son époque⁷². *Madame Bovary* dépend évidemment de son temps et elle passe pour être victime de lectures et de sentiments à la mode; malgré cela, son cas est de tous les temps ou, au moins, d'un grand nombre d'époques diverses⁷³.

Il y a, sans doute, des romans historiques à thèse. Alfred de Vigny prélude au récit du sort tragique de son *Cinq-Mars* par une préface où une thèse est largement développée. Une manière de moderniser le sujet d'un roman historique, c'est de lui donner une thèse intéressant l'époque du lecteur. Par contre, M. Wehrli relève, dans le néo-réalisme de Scott, la faculté de trouver dans tout „un plaisir sans problèmes“ — „eine unproblematische Freude“⁷⁴. La dose d'idées ne fournit peut-être pas de moyen sûr pour distinguer les deux sortes de romans historiques

⁷¹ Scott, par exemple, est obligé de mettre les points sur les i en ressuscitant l'époque de Richard Coeur-de-Lion: tout le monde en connaît les faits historiques. Par contre, un romancier faisant la peinture d'un coin de notre vie actuelle n'est pas tenu de le voir comme nous, d'insister sur les mêmes événements que nous: ce n'est pas une époque officiellement „résumée“ que notre temps.

⁷² Même à l'intérieur de la catégorie du roman historique, il y a des romans dont l'action correspond de préférence à une époque déterminée, tandis que celle d'autres pourrait avoir lieu à n'importe quelle époque. Il y a telle action dramatique, figurant dans un roman, qui demande pour „cadre“ un temps orageux comme ceux de l'inquisition, de l'invasion des Tartares, la Révolution française. Il est vrai que le contraste entre la nature du cadre et celle de la fiction ne manque pas non plus d'attrait.

⁷³ Il serait exagéré de dire — comme le font certains critiques à l'esprit militant — que *Madame Bovary* ne serait pas aussi malheureuse sans la décadence de sa classe.

⁷⁴ Wehrli, *op. cit.*, p. 100. — Ce n'est pas nécessairement la thèse qui modernise un sujet historique. Suivant Alfred Döblin (cité et critiqué par G. Lukács, *op. cit.*, p. IV, 1) le roman moderne se trouve entre deux feux: la soif de fable et celle d'information; suivant lui, le vrai roman oppose à un minimum d'affabulation un maximum d'information (*Referenz*), comme il s'exprime.

(originaires, métamorphosés); cependant la description du milieu, la „résurrection du passé“ donnent au romancier trop à faire pour qu'il lui reste beaucoup de temps pour illustrer une thèse moderne, à la Vigny.

Avouons que tout cela ne vaut que pour la grande majorité des romans historiques et non pour la totalité du genre. Il y a des romans historiques caractéristiques dont l'atmosphère sentimentale se trouve être singulièrement raréfiée; où l'on a pour compagnon de voyage un auteur sans conviction, ne voyant dans le genre qu'une palette; où l'époque historique est dominée par le héros ou par le problème: mais ce ne sont là que des exceptions, faisant leur apparition dans la région-frontière du genre; à en juger par le malaise qu'ils causent au lecteur moyen, on peut dire qu'elles confirment la règle.

Celle-ci pourra donc être formulée en ces termes:

Il semble juste et raisonnable d'appeler roman historique tout roman⁷⁵ que son auteur a considéré comme tel, ou bien dont l'action nous reporte dans un temps nettement antérieur à celui où vivait le romancier.

Cette définition a ses limites et ses difficultés. Néanmoins, il vaut probablement mieux que de se résigner à l'impossibilité d'une distinction logique entre roman historique originaire et roman de moeurs métamorphosé avec le temps en roman historique.

Avant de conclure, posons la question, si le romancier qui organise notre voyage a le droit ou non d'en tirer un bénéfice personnel? Une partie de nos plaisirs, mélancoliques ou enthousiastes, sont communs. Ajoutons la satisfaction que procure à l'auteur son double art d'historien et de poète. C. F. Meyer va plus loin encore quand, dans une de ses lettres les plus souvent citées, il explique son penchant au genre historique, par ce que, derrière ce masque, il a plus de chances de garder son incognito et que celui-ci assure la distance qu'il aime à mettre entre lui et son public. Au fond, cette explication qu'on a admirée et critiquée, ne change rien au fait que le romancier historique trouve dans le genre qu'il cultive, des avantages spéciaux, personnels, rares. Son masque, sa distance ne l'empêcheront pas de procurer à son lecteur un voyage de grande qualité.

Why is History re-written? — demande Miss Lucy Maynard Salmon⁷⁶. Si l'histoire du passé doit être retouchée de temps en temps, c'est que les aspects ne restent pas toujours les mêmes. Ainsi, notre définition ne modifiera pas l'intérêt que l'histoire littéraire porte aux changements

⁷⁵ Faudrait-il ajouter: en prose? Parmi les romans en vers plus généralement connus, les romans de moeurs prédominent.

⁷⁶ Livre publié à New-York, par l'Oxford University Press, en 1929 (Cité par B. Croce, *Scritti di Storia lett. e pol.*, t. XXVI, p. 115—116).

d'aspect découlant de la fuite du temps. La longue série de romans historiques forme une espèce de galerie de glaces dont chacune reflète l'époque en question selon sa situation, d'un angle différent. Changements perpétuels, signes de vie, témoignages d'un passé vivant. Il sera toujours intéressant d'observer ce que le dix-huitième siècle voit dans l'époque de Clélie et d'Horatius Coclès, ou ce que Walter Scott croit trouver au fond des souvenirs de l'âge d'Élisabeth. Quant à notre époque, nos romanciers contemporains en prennent une série d'instantanés. Mais notre portrait définitif (?) attend encore son peintre, et celui-ci nous verra que d'un peu plus loin, non troublé par notre incommode présence.

PROBLEMY POWIEŚCI HISTORYCZNEJ

STRESZCZENIE

Czy powieść historyczna jest „sztucznym“ gatunkiem literackim? Trudności, na jakie napotyka twórca powieści historycznych, krytyki często gwałtowne, dyskredytujące sam gatunek, nie powstrzymują rozkwitu i żywotności tej odmiany powieści.

Tym, co stanowi dla czytelników główną siłę atrakcyjną powieści historycznej — to zdolność przenoszenia ich w przeszłość, w epokę, która jest dla nich praktycznie niedostępna, zdolność przedłużenia niejako ich życia w tym kierunku. (W trakcie opracowania autor postara się rozróżnić powieść historyczną od innych gatunków literackich mających te same zadania — od epopei, noweli i dramatu historycznego.)

Chociaż powyższe studium rozpatruje większość problemów narzuconych przez powieść historyczną, jednak poprzez te problemy dąży ono ku jej problemowi podstawowemu wyznaczonemu przez jej cel — problemowi czasu. Czy każda powieść nie staje się biegiem czasu powieścią historyczną? Czy współczesna powieść obyczajowa nie będzie kiedyś powieścią o przeszłości, nie przekształci się w powieść historyczną?

I

Znamy dobrze hipotezę, popartą przez wielkiego historyka romantycznego, według której nowoczesna dyscyplina historyczna wykształciła się na modelu i przy pomocy powieści Waltera Scotta i jego naśladowców. W każdym razie powieściopisarz i historyk wiele sobie nawzajem zawdzięczają i granica pomiędzy powieścią historyczną a historią często po trosze się zaciera.

Zalety powieści historycznej nie są zależne bezpośrednio od jej walorów historycznych, a jeszcze mniej — od źródłowej dokumentacji. Chodzi tu raczej o prawdopodobieństwo historyczne, które wypada zachować; z tego punktu widzenia także tak zwane romanse pseudohistoryczne roztoczyły rodzaj czaru „historycznego“ nad swymi licznymi czytelnikami. „Rozpoznanie“ przez czytelnika przedstawionej w powieści epoki opiera się na pewnych powszechnie znanych faktach historycznych, na pewnych nazwiskach sławnych osobistości tych czasów, na pewnych „plamach kolorowych“ uprawdopodobniających obraz, oraz na pewnych pozostałościach minionej przeszłości w folklorze i innych dziedzinach życia. Ilość tych danych nie decyduje o sukcesie „rozpoznania“; dokumentacja zbyt szczegółowa sprawia, że dany obraz przypomina raczej lekcję archeologii lub historii kultury materialnej.

Z drugiej strony jedną z wielkich przyjemności czytelnika powieści historycznej

jest gromadzenie wiadomości równie efektywnych, jak użytecznych, zdolnych rozszerzyć jego horyzonty życiowe.

To tutaj należy postawić pytanie, czy powieściopisarz historyczny obowiązany jest do zachowywania reguły, według której znane postaci historyczne powinny być w powieści utrzymane na dalekim planie, podczas gdy pierwszy plan zajmują postacie fikcyjne. Istnieją wielkie powieści historyczne, które potwierdzają tę regułę, podczas gdy inne z niej się wyłamują.

Powieść biograficzna (*vie romancée*) dostarcza licznych przykładów, jak żywe jest pragnienie czytelników poznania z bliska wielkich ludzi pod ich własnym imieniem, bez symbolicznej maski. Analiza dodatnich i ujemnych stron tego podgatunku zamyka pierwszy rozdział studium.

II

Jaka jest postawa uczuciowa czytelnika powieści historycznych? Jakiego nastroju (*Stimmung*) szuka on w swej lekturze? Odpowiedź na to pytanie zamknie to, co jest najbardziej istotne dla charakterystyki gatunku.

Jest to dość złożony stan duchowy i autor studium musi zadowolić się nakreśleniem szkicu wyznaczającego zaledwie najbardziej zasadnicze jego rysy.

Niektórzy autorzy mówią tu o zagadce historii (*secret d'histoire*), o „poezji przeszłości“ (*poésie du passé*); cytuje się „dreszcz historyczny“ (*frisson historique*) Flauberta, „wrażenie historyczne“ (*sensation historique*) Huisingi. Poeci marzą o przeszłości „pełnej grozy“ (*terrifiant*), grozy spotęgowanej przez skupienie i poczucie wielkości. Czytelnika ogarniają sprzeczne uczucia:

1. Od chwili swej wycieczki w przeszłość odczuwa on niecodziennność swojej przygody, niezwykłość swego położenia; 2. nadto ogarnia go melancholia wywołana poczuciem mijania czasu, widokiem ruin przeszłości; 3. melancholię tę równoważy świadomość nieprzerwanej ciągłości życia ludzkiego, naszej rasy, naszego rodu (poczucie epickie); 4. czytelnik znajduje upodobanie w niezwykłym krajobrazie, bogactwie kolorytu, którym syci jednocześnie głód malowniczości i silnych wrażeń; 5. krzyżujące się ognie sprzecznych uczuć sprawiają mu zadowolenie i 6. chwytą prędko specyficzne odcienie charakterystyki postaci właściwe powieści historycznej.

Ten sposób malowania charakterów nie jest bez związku z typowym w powieści historycznej zakończeniem (prostim, pozbawionym zagadkowości) i z wymiarem „sprawiedliwości poetyckiej“, która jest tu niemal nieunikniona.

III

Obok powieści historycznych, których przedmiotem jest jakieś jedno pokolenie wyjęte z przeszłości, mamy i inne, które przedstawiają cały szereg generacji i które na bohaterów wybierają nie indywidualne jednostki, lecz rodziny, rasy, czasem cały naród. W tych cyklach powieściowych podróży w przeszłość jest często odsunięta na drugi plan, uwypuklone są natomiast przemiany obyczajowe. Są i inne cykliczne powieści historyczne, zawdzięczające powstanie po prostu sukcesowi ich pierwszej części, który to sukces zachęcił autora do kontynuacji powieści.

IV

Opowieść historyczna rozpatrzona z innego punktu widzenia może być powieścią egzotyczną lub patriotyczną, z całą masą odcieni pomiędzy tymi biegunami. Pomiedzy *Salammô* a *Dylem Sowizdrzałem* mieszczą się przecież powieści nieskończone różnicowane!

Indywidualistyczny z założenia romantyzm wytworzył mimo to w obrębie powieści historycznej powieść, której lud jest często głównym bohaterem. Z innego względu — powtórzmy to — zainteresowanie powieściopisarza historycznego folklorem jeszcze bardziej zbliża go do ludu.

Po tych wstępnych rozważaniach studium zbliża się do zagadnienia czasu lub — mówiąc ściślej — do zagadnienia, czy z biegiem czasu każda powieść obyczajowa staje się automatycznie powieścią historyczną. Szereg analiz wykazuje, iż między powieścią obyczajową, przekształcającą się z biegiem czasu w powieść historyczną, a powieścią z zamierzenia autora historyczną istnieje niejeden rys wyróżniający. Tak więc wydaje się rzeczą słuszną i rozsądną nazywać powieścią historyczną każdą powieść, którą autor zamierzał jako taką lub której akcja przenosi nas w czas wyraźnie poprzedzające okres, w którym żył powieściopisarz.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*

DANUŠE KŠICOVÁ

Brno

„СТОЛБЦЫ” КАРЛА ЧАПЕКА

Карел Чапек, со дня смерти которого 25 декабря 1958 г. исполнилось уже двадцать лет, принадлежит к самым большим чешским писателям периода между двумя мировыми войнами. Он родился 9 января 1890 г. в местечке Мале Сватоневце в Чехии, в семье врача. Свое образование в университетах Праги, Берлина и Парижа он закончил защитой докторской диссертации. Литературную известность он получил как и его брат Йосиф после выхода из печати книги юношеских инвектив *Сад Краконоша* (Рубецаля — 1918) и сборника новоклассицистических рассказов *Сверкающие глубины* (1917). С этого момента дороги братьев Чапеков уже расходятся. Свою первую самостоятельную книгу философской прозы Карел Чапек назвал *Распятие* (1917), может быть из-за мучительных загадок, для которых он не находит разрешения в этих полудетективных новеллах. В своих *Мучительных рассказах* (1921) Чапек достигает высокого художественного мастерства, тем более впечатляющего, чем мучительнее были изображаемые проблемы.

От этого первого периода творчества Чапека значительно отличаются его послевоенные произведения. В это время Чапек работал главным образом как драматург. Можно привести например драму *Разбойник* (1920), утопию *РУР* (1920), которая приносит Чапеку мировую славу, или блестящую сатирическую комедию обоих братьев *Из жизни насекомых* (1921). Одновременно возникают первые утопические романы Карла Чапека. Пророческим можно назвать особенно *Кракатит* (1924), где он предсказывает, куда могло бы привести злоупотребление атомной энергией. В конце двадцатых годов Чапек печатает в газете „*Lidové noviny*” детективные новеллы в стиле Честертона *Рассказы из одного кармана* и *Рассказы из другого кармана* (1929). С художественной точки зрения необыкновенно значительной является трилогия *Гордубал* (1933), *Метеор* (1934), *Обыкновенная жизнь* (1934), трилогия, благодаря которой Чапек становится одним из лучших представителей современного мирового романа.

Во время обострения международного положения Чапек возвра-

щается снова к форме утопии. Он пишет роман *Война с саламандрами* (1936). В этом произведении он описывает смертельную опасность, которую представляет собой фашизм. Фашизм, подобно фанатическим доисторическим саламандрам из романа Чапека, угрожает гибелью всему миру. Эта напряженная довоенная атмосфера пробудила снова в Чапеке драматурга. Таким образом возникают две лучшие пьесы Карла Чапека *Белая болезнь* (1937) и *Мать* (1938), принадлежащие к сильнейшим антимилитаристическим произведениям вообще.

Ключом к многостороннему и сложному творчеству Чапека, которое можно было в настоящем кратком обзоре лишь обрисовать в общих чертах, является его неоконченный роман *Жизнь и творчество композитора Фолтина* (1939), в котором Чапек высказал свое кредо поэта: недостаточно иметь талант, если художник работает не сознавая своей моральной ответственности. Мужество Чапека в его личной жизни и художественной деятельности, которое он проявил в самый трудный период жизни чешского народа, свидетельствует о том, что это было требование, исполнение которого он искупил впоследствии ценой собственной жизни.

*

Очень большое значение в литературной деятельности Чапека имело его сотрудничество с ежедневной печатью. При подробном наблюдении развития Чапека как писателя видно, что это сотрудничество было очень интенсивным и что оно относилось к самому началу его творчества. Свои первые опыты Чапек помещал в разные газеты и еженедельники, как это обычно делают начинающие авторы. Но для Карла Чапека характерно, что он очень скоро стал вместе со своим братом Иосифом сотрудником нескольких журналов. Уже в 1908 г. братья Чапеки работают как референты изобразительного искусства при брненском еженедельнике „*Snaha*”¹. Одновременно они помещали интересные критические статьи о современном изобразительном искусстве в другом моравском журнале „*Moravsko-slezská revue*”. Кроме того они сотрудничали и в еженедельниках „*Přehled*” и „*Stopa*”. После возвращения из Парижа, где оба брата были в 1910—1911 гг., Иосиф Чапек становится главным редактором ежемесяčníку „*Umělecký měsíčník*”, в то время как Карел Чапек работает в этом журнале как литературный критик. Поэтому неудивительно, что

¹ Здесь и в дальнейшем я воспользовалась рукописной библиографией издателя произведений Карла Чапека, Мирослава Галика (Miroslav Halík).

Карел Чапек в 1917 г., после окончания университета, находит свою первую постоянную работу совместно с братом Иосифом в редакции чешской газеты „*Národní listy*“, популярность которой создал когда-то великий чешский поэт и автор фельетонов Ян Неруда. Карел Чапек работал в этой газете как редактор в отделе культуры. Его задачей было редактировать и писать критические статьи об изобразительном искусстве и литературе, рецензии, следить за современным состоянием журналов в отделе „*Hlídky časopisecká*“; иногда Чапек писал для этой газеты и фельетоны. Когда в 1918 г. „*Národní listy*“ были временно закрыты, К. Чапек работал в газетах, которые появились вместо журнала „*Národní listy*“; это были „*Národní noviny*“ и главным образом „*Cesta*“. Ему было поручено также редактирование отдела „*Hlídky časopisecká*“, где он помещал свои критические статьи об изобразительном искусстве. Огромный интерес К. Чапека к изобразительному искусству, проявившийся в целом ряде рефератов и критических статей, можно объяснить несколькими причинами. Прежде всего это были его способности к изобразительному искусству, которые он позднее так оригинально проявил в иллюстрациях описаний своих путешествий. Неменьшую роль сыграла здесь также его большая эрудиция по вопросам изобразительного искусства и тесное сотрудничество с братом — художником, ставшим впоследствии выдающимся представителем чешского прогрессивного искусства.

К перечню журналов, сотрудником которых когда-то был Карел Чапек, можно было бы присоединить атирический еженедельник „*Nebojsa*“, появившийся в Праге непосредственно после возникновения Чехословацкой республики в 1918 г. Его издателем и ответственным редактором был Иосиф Чапек, а членами редакционной коллегии Карел Чапек, Виктор Дык, Ян Гербен, И. С. Махар (К. Чапек, Viktor Dyk, Jan Herben, J. S. Machar). Карел Чапек писал в этом журнале в 1918—1919 гг. под псевдонимом Плодек². Он помещал там политические стихи на злобу дня в стиле эпиграмм Гавличека.

Наиболее важным однако было сотрудничество Карла Чапека в передовой моравской газете „*Lidové noviny*“ (далее „Лидове новины“), пользовавшейся хорошей репутацией. Значение этой газеты в культурно-общественной деятельности первой республики еще не было оценено по заслугам. „Лидове новины“ были основаны уже в 1893 г. Они отличались от остальных газет главным образом тем, что за ними не было никакой покровительствующей им политической партии. В эпоху первой республики они, конечно, стояли целиком

² Прозвище „Плодек“ дала Карлу Чапеку в детстве его бабушка.

на правительственной точке зрения. Тогдашнюю их политическую ориентацию можно было бы охарактеризовать как буржуазную демократию. Большую заслугу в подборе сотрудников этой газеты после первой мировой войны имел главный редактор Арношт Генрих (Arnošt Heinrich). Это был человек выдающихся организационных способностей, горячо любивший журналистику. Он глубоко верил в огромное значение печати в деле просвещения и потому старался найти выдающихся сотрудников для своей газеты. Он стремился обновить фельетон в духе традиций Неруды. По этой причине он решил привлечь в редакцию известного тогда уже писателя К. Чапека. Прямым посредником принятия братьев Чапек в редакцию был не Э. Басс (E. Bass), как об этом всегда говорится, а Ф. Шелеп, их коллега еще по работе в журнале „Národní listy”, ставший членом редакции во время своего отбывания в Брно воинской повинности. Решение было быстро принято ввиду увольнения с поста редактора газеты „Národní listy” Иосифа Чапека Рашиным. К. Чапек из солидарности ушел вместе с ним. Таким образом во время встречи нового 1920 года братья Чапек договорились по телефону с пражской и брненской редакцией „Лидовых новин”. 1 апреля 1920 г. по истечении договора с „Народными листами” оба брата начали работать в „Лидовых новинах”. Карел Чапек обязался писать „столбец”³ (sloupek) или фельетон, репортаж и статьи в отделе культуры, сообщать пражские новости, привлекать беллетристов для „Лидовых новин”, писать литературные статьи, заметки и т. п. Иосиф Чапек кроме „столбцов” и фельетонов — руководить рефератами на темы изобразительного искусства, доставлять репортаж по вопросам культуры и новостей из Праги, рисовать и приобретать картинки и тексты для сатирической части „Лидовых новин”.

Положение Карла Чапека в „Лидовых новинах” с течением времени менялось; по мере того как росла его литературная слава — уменьшался круг его редакторских обязанностей, и тогда он выступает главным образом как писатель. В „Лидовых новинах” были напечатаны почти все литературные произведения Чапека, возникшие после 1921 г. (за исключением драм). Однако свое самое большое обязательство писать „столбцы” К. Чапек исполнял в течение целых

³ Название „sloupek” возникло первоначально как редакционный термин в „Лидовых новинах”. Позднее оно привилось как термин, обозначающий специальный жанр журналистской художественной прозы. Так как в русской литературе таково жанра нет, мы воспользовались названием из другой области понятий „столбец”, подобно тому, как и возник чешский термин „sloupek”.

семнадцати лет своего сотрудничества с „Лидовыми новинами“, сотрудничества прерванного лишь смертью писателя.

„Столбец“ как литературный жанр возник в „Лидовых новинах“ из традиционного фельетона. Как себе представлял редактор Арношт Геинрих, это должен был быть своего рода синтез злободневности передовицы с остроумием „causerie“⁴, „что-то злободневное как передовая статья, но более легкое, живое и остроумное чем передовица, что-то более оживленное чем подвал или фельетон в старом стиле. Таким образом то, что объединяло бы передовицу с подвалом, скажем, передовицу в стиле фельетона, или же злободневное собеседование“⁵. Особенностью этого жанра было то, что его печатали в четвертом столбце первой страницы (в отличие от подвала)⁶ и типом шрифта „курсивом“ (иногда его так и называют). Так возник „столбец“. Тон должен был задать Адольф Веселый (Adolf Veselý)⁷. Он написал действительно несколько удачных „столбцов“ (первый из них в июне 1920 г.), но удовлетворить ежедневно „Лидовые новины“ он однако не был в состоянии. В столбцах принимали участие и другие — редакторы (Ed. Bass, V. Mícha, K. Z. Klíma, F. Skácelík, A. Novák) и временные сотрудники (E. Babák, Boh. Bača, Č. Jiřina, Jan Petrus, Ota Zítek и другие). Но „Лидовым новинам“ нужен был человек большого таланта. Они его и нашли в Карлу Чапеку.

Карел Чапек был по своему интеллекту прямо предназначен к тому, чтобы стать автором остроумных „столбцов“, сумевших направить силу своей изобретательности на незаметных и забытых людей и предметы. Его живой стиль избавил их от налета обыденности. У Чапека был большой дар наблюдательности. Ольга Шайнпфлугова⁸ (Olga Scheinpflugová) о нем говорит, что „у него была тысяча глаз, как у мухи“; ничто ему не казалось слишком малым, незначительным, не заслуживающим его внимания, ничего для него не существовало слишком обыденного, что не стоило бы поднять из праха. Он знал, что односторонность нашего наблюдения происходит из привычки судить всё только в самых привычных проявлениях.

⁴ „Causerie“ или собеседование — остроумное, интересное повествование. Мы воспользовались этим термином для обозначения стиля жанров журналистической беллетристики, как например „фельетон“, „столбец“ и „entrefilet“.

⁵ KZK (K. Z. Klíma), *Jubilejní*, „Lidové noviny“ 26 I 1941.

⁶ На том месте, где печатаются „подвалы“, были помещены в „Лидовых новинах“ краткое оригинальное стихотворение и краткий рассказ.

⁷ B. Golombek, *Dnes a zítra*, Brno 1944.

⁸ O. Scheinpflugová, выдающаяся актриса Национального театра в Праге, жена Карла Чапека.

Поэтому он хотел схватить каждый предмет обеими руками и рассмотреть со всех сторон. Ибо только так можно узнать его свойства оставленные без внимания. Таким образом Чапек „открывал” человека в его трудовом порыве, в интимности его переживаний, о чем литература обычно забывает. Пристрастия мужчины, его „конек” были для него средством показать особую интимность, существующую в отношениях человека к животным, природе и обыкновенным вещам. Поэтому „столбцы” Чапека написаны с таким теплом и так близки сердцу каждого человека.

Предпосылки Чапека стать автором остроумных собеседований могли развиваться широко и полно, так как мы это знаем, только на страницах газет. Это была как раз форма „столбца”, давшая Чапеку большие возможности оформлять остроумные наблюдения в адекватной форме. Чапек так выразился об этом в одном своем „столбце”:

Не знаю, известно ли всем нашим читателям, что всё, что печатают на этом месте, называется редакционным термином „столбец”. Это название возникло очевидно случайно, но прикилось; уже и в других газетах имеются свои „столбцы”, напечатанные курсивом, так что слово „столбец” почти уже обозначает новый литературный жанр, что-то более краткое чем фельетон и более длинное чем „глосса”, что-то недостаточно длинное, чтобы наскучить, ни достаточно скучное, чтобы называться статьей; коротко говоря „столбец” есть „столбец”... Мы авторы „столбцов” знаем давно, что каждый „столбец” должен быть иным с головы до пят; с профессиональной страстью старых каменорезов мы вырезаем все новые и новые мотивки на таком изящном предмете, который называется столбец; так, как романским ремесленникам нам важно создать каждый столбец иначе, и вложить в него ту изобретательность, которая является радостью старинных ремесел⁹.

Это очень меткая характеристика; она ясно обрисовывает метод творчества К. Чапека. Автор, сохранивший в течение всей своей жизни юношескую любознательность и тихое изумление над бесконечным многообразием вещей, мог вполне удовлетворить требованию газет: сообщать новости и поражать необычайным. Уже по этой причине темы „столбцов” Чапека являются очень разнообразными. Они содержат вопросы политические, экономические, общественные, социальные и моральные, проблемы языка, литературы и других искусств, касаются работы и досуга человека, животных и предметов, которые его окружают. Чапек наблюдает окружающий его мир с необычайной пытливостью и реагирует на свои наблюдения с большой чувствительностью. Поэтому журнальные, прозаические статьи Чапека сохраняют очарование той свежести и непосредственности, какой они отличались в момент своего возникновения.

⁹ К. Чапек, *Sloupkový ambit*, „Lidové noviny” 30 5 1926; книжное издание — избранные „столбцы” К. Чапека *Sloupkový ambit*, Praha 1957.

Отношение Чапека к изображаемым явлениям, конечно, менялось с течением времени. Его проза, которая отличалась своей политической и общественной заостренностью, приобретает в связи с обострившимся международным положением большой эффективности. В его литературных портретах постепенно начинает преобладать типичность над злободневностью, лирические описания в тридцатых годах превращаются в политические аллегории. Однако основным характер „столбцов“ Чапека, определяемый их газетным происхождением, остается в сущности тем же.

Злободневная устремленность „столбцов“ Чапека к проблемам текущего дня или недели (они выходили большей частью по воскресеньям) приводила их автора все чаще в те области, в которые он по всей вероятности иначе не хотел бы заглядывать. Особенно выразительными являются для этой тенденции политические „столбцы“ Чапека, которые относятся к его немногим передовицам. Несмотря на всю туманность их убеждений они являются доказательством того, что Чапек не оставался даже в двадцатые годы совершенно равнодушным к политическим проблемам. Идеи масариковского гуманизма, провозглашающие исправление человеческого общества путем воспитания человека, были, конечно, и его убеждениями. Подобно тому как в природе существует: „атом крайне революционный, но масса в целом спокойна, ... необходимо чтобы миллионы людей делали переворот сами в себе, чтобы каждый развивался“¹⁰. Чапек был однако слишком художник, гуманист и чувствительный человек, чтобы не обращать внимания на события, противоречащие его демократическим убеждениям. Целый ряд „столбцов“ Чапека и „entre-filet“ являются доказательством того, насколько Чапек умел быть человеком без компромисса, когда дело касалось защиты прав маленького человека, который был для него всегда самым близким. Так например осуждает виновников краха банка в Брно, краха, который постиг главным образом мелких вкладчиков. Он осуждает также предприимчивость крупных капиталистов и нечестные торговые спекуляции, которые он называет специальным выражением „иметь связи“.

Критические статьи Чапека имеют почти всегда социальный характер. Когда он осуждает дорого стоящую роскошь банковских дворов, то одновременно представляет, сколько бы могло быть вместо них больничных коек. Когда он пишет „столбец“ о даме в роскошной шубе, то ему в голову приходит неотвязчивая мысль, со скольких людей ее муж должен был содрать шкуру „... чтобы на этой толстой

¹⁰ К. Чапек, *Budeme revoluční*, „Lidové noviny“ 24 11 1925.

женщине была такая шуба..."¹¹ и сколько пальто можно было бы купить за эти деньги. Таким образом „столбцы” Чапека были всегда „неприятно” конкретными. Так по крайней мере казалось тем, которые чувствовали себя объектом нападения. Многие статьи поэтому находили широкий отклик — или в печати, или в частных письмах — большей частью, конечно, анонимных.

Еще более требовательной становится критика общественного устройства Чапека в тридцатых годах — в период экономического кризиса и наступающего фашизма. В это время Чапек с болью в сердце думает о том, сколько молодых талантов погибает без надежды на использование и применение своих сил. Особенно остро Чапека лично затрагивала проблема безработной интеллигенции:

Говорят, что уже более тысячи окончивших философский факультет, которые напрасно ожидают мало выгодные места суплентов; тысячи молодых, образованных людей, которые учились минимум двенадцать лет, теперь видят, что ни их ученость, ни их образование никому не нужны. Во что это обошлось государству, что это стоило им и их родителям, а теперь это никому не нужно. Двенадцать лет подготовки к тому, чтобы отправиться по пути безработных. Школа им не дала даже тех огрубелых рук, которыми они могли бы копать или нагружать землю¹².

Чапек отдает себе отчет в том, что такое положение вещей нельзя изменить ни пособиями по безработице, ни милостыней. Он ищет, конечно, выход опять в данном общественном устройстве. Он думает, что это невыносимое положение можно будет улучшить тем, что у пожилых людей отберут побочные доходы или замедлят их продвижение по службе. Он не замечает, что это было бы только временным выходом из положения.

Отношение Чапека к угрозе надвигающейся войны не знает компромиссов. Чапек подчеркивает, что современная война угрожает не только солдатам на фронте, но и тылу. В своей заметке о конференции о разоружении в Женеве он приводит в доказательство губительных последствий войны количество истощенных и рахитичных детей и решительно заявляет: „Мало сделать войну более гуманной, единственно возможным средством очеловечения войны это устранить войну”¹³.

Социальный гуманизм Чапека определивший его политические убеждения проходит красной нитью через целый ряд „столбцов”

¹¹ K. Čapek, *Veš v kožiše*, „Lidové noviny” 31 12 1925, книжное издание — *Sloupkový ambít*, 193—195.

¹² K. Čapek, *Tisíc filosofů hledá místo*, „Lidové noviny” 1933, книжное издание там же, 294—250.

¹³ K. Čapek, *Děti a válka*, „Lidové noviny” 1932, книжное издание там же, 251—252.

посвященных проблемам нравственности и юстиции. Ознакомиться с этим типом „столбцов“ Чапека важно для определения генезиса его *Рассказов из одного кармана* и *Рассказов из другого кармана* позднейшего периода. При сравнении мы обнаружим между ними родственные черты. Чаще всего встречаются в них мысли Чапека о вмешательстве народных судов, которые были снова введены в 1919 г. Чапек осуждает те совершенно случайные решения, которые были вынесены людьми не имевшими даже основных юридических знаний. Он не признает голосования о не вполне доказанной вине. Он видит в таком суде замену средневекового „божьего суда“. Он убежден, что на каждого человека влияют подсознательно его личные убеждения, настроения, его отношение к подсудимому а также отношение к другим людям. Это по взглядам Чапека способствует тому, что все наше суждения имеют три изменяющихся момента: чувствительный, утилитарный и идейный¹⁴. Поэтому Чапек очень часто протестовал против несправедливых приговоров. Он осуждал ничем не оправданную ходатайность, с которой убийца отпускается на свободу¹⁵, и необоснованное осуждение на смерть в случае, когда преступление не вполне доказано. В качестве единственно возможного решения он предлагает компромисс — осудить обвиняемого на несколько лет тюремного заключения:

Если виновник совершил преступление, то он будет таким образом наказан; если же несмотря на всевозможные доводы наши убеждения о его вине неправильны, наша ошибка не будет более тяжелой, чем это может перенести наша совесть¹⁶.

Чапека интересовали прежде всего причины, которые обусловили преступление. Он всегда спрашивал, не была ли в данном случае причиной побудившей к преступлению бедность. В таком случае он всецело становился на сторону обвиняемого. Это было например дело прислуги Марии Тогловой, которая, потеряв надежду получить где-нибудь пристанище и новое место, бродила голодная три дня с десятидневным ребенком, а потом с отчаяния его утопила. И такая жертва должна была быть осуждена к повешению! Протест Чапека, который в данном случае был особенно резким, не остался без отклика. Несправедливое решение было обжаловано. После этого однако проявилась новая крайность — новый суд присяжных со слезами на глазах задал Марию Тоглову.

Следующую значительную категорию „столбцов“ Чапека обра-

¹⁴ К. Чапек, *Co je pravda*, „Lidové noviny“ 1 10 1922.

¹⁵ К. Чапек, *Vina a trest*, „Lidové noviny“ 18 11 1923.

¹⁶ К. Чапек, *Justice*, „Lidové noviny“ 12 12 1923, *Sloupkový ambit*, 181—183.

зуют его критические замечания о современных культурных условиях. Они являются выражением постоянного интереса Чапека, который проявлялся в его критических статьях об изобразительном искусстве и литературе еще в юные годы, статьях, которые он помещал в журналах „Snaha“, „Stopa“, „Umělecký měsíčník“, „Přehled“, „Cesta“, „Národní listy“. Характерной чертой этих литературных размышлений, бесед и суждений является их практическая направленность. Интерес Чапека в них сосредоточивается на критике разных бюрократических учреждений, он осуждает чрезмерную экономию государства на искусстве, спекуляцию в издании книг и культурную манию величия, каким был проект театра на 5000 зрителей, в наших условиях совершенно немыслимый¹⁷. Театральными проблемами Чапек занимается главным образом в период своей деятельности драматурга в Виноградском театре в 1920—1921 гг. Под впечатлением пражских гастролей МХАТА он размышляет о состоянии чешского театра. Чапек сознает, с какой поспешностью становились наши пьесы, что было вызвано постоянным разучиванием новых драм. Поэтому он предлагает ограничить репертуар и абонементы и не гнаться за новинками. Он размышляет и о том, каково будет по всей вероятности дальнейшее развитие постановки; он *правильно считает, что надо упростить театральные средства. Чапек проявляет также большой интерес к фильму. Он иронизирует над его низким художественным уровнем, который остается далеко позади за современными техническими средствами. Поэтому Чапек с такой радостью приветствует Чаплина и некоторых других представителей американской фильмовой продукции, какими были например Фербенкс, Гарольд Ллойд, Пат и Патахон (Fairbanks, Harold Lloyd, Pat a Patachon).

Интересным типом „столбцов“ Чапека являются его „медальоны“, образующие часть книги *Пальмовые ветви и лавр*¹⁸. В искрометных словах Чапека оживают представители нашего прошлого, каким был Ян Жижка, или славное поколение народных классиков: Гавличек, Сметана, Алеш (Havlíček, Smetana, Aleš). Пластически нам представляет Чапек многочисленных иностранных писателей — А. Франса, Дюамеля, Вильдрака (A. France, Duhamel, Vildrac) и своих литературных друзей — А. Сову, К. М. Чапека-Хода (A. Sova, K. M. Čapek-Chod) и др. Также из этих „столбцов“ видно теплое отношение автора и глубокое понимание, столь характерные черты для всех „собеседований“ Чапека.

Участие Чапека к людям, так заметное в его литературных „ме-

¹⁷ К. Čapek, *5.000*, „Lidové noviny“ 13 I 1923.

¹⁸ К. Čapek, *Ratolest a vavřín*, Praha 1947.

дальонах”, имело свое развитие. Чапек должен был искать путь к человеку. Это следует из его рассказов и беседований, особенно из книги *О людях*¹⁹. Из „столбцов” написанных в первом периоде его деятельности в „Лидовых новинах” чувствуется скорее его желание быть оптимистичным, чем его естественное проявление. Чапек сам говорит об этом честертоновским парадоксом, что геройство оптимизма выше геройства смерти²⁰. Вполне вероятно, что на Чапека действовало также направление гуманизма Дюамеля, которое возникло после первой мировой войны из романтического представления человека одержимого беснованием войны, и он ставит себе задачей помогать миру, усталому от войны²¹. Поэтому Чапек стоит так близко к людям колеблющимся, неуверенным, комичным или достойным сожаления²². Это были газеты, которые помогли Чапеку быстрее и легче освободиться от личных противоречий и приблизиться к маленькому человеку, к его трудностям, горестям и ошибкам, которые нужно было критиковать. В то время как в прозаических произведениях начального периода преобладают психологические размышления, последующие произведения характерны скорее своим юмором и шутливостью. Там, где раньше была принужденность, теперь — искренность и непринужденность, в которой есть однако психологическая глубина. Общечеловеческий характер этих прозаических произведений Чапек выражает и стилем рассказывания. Носителем действия является всегда человек как представитель определенной группировки, которая отличается своими качествами или разностью ситуаций. Ценность этих внимательных наблюдений Чапека заключается в общечеловеческом и одновременно типичном. Маленький человек, к которому Чапек приближается с такой любовью, становится для него очень часто критерием для его оценок.

Человек Чапека любит ежедневную жизнь, приятное пробуждение, спокойный и радующий труд, развлечения после работы и спокойный сон. Счастливую жизнь без потрясений. Он думал о таком человеке прежде всего даже тогда, когда происходили мировые события. Как он будет жить, что делать. Чтобы такой человек страдал как можно меньше²³.

Такое отношение очень часто ограничивало Чапека, отвлекало его внимание от событий происходящих в мире, которые ему каза-

¹⁹ K. Čapek, *O lidech*, Praha 1941.

²⁰ K. Čapek, *Melancholia*, „Lidové noviny” 20 9 1922, *O lidech*, 197.

²¹ V. Václav, *První na štítu*, диссертация 1952. Уважение Чапека к этой литературной школе явно из его „столбца” *Duhamel a Vildrac*, книжное издание: *Rátolest a vavřík*, 155.

²² V. Černý, *O K. Čapkovi*, „Kritický měsíčník” IV, 1940, 415—416.

²³ Z. Nejedlý, *O literatuře*, Praha 1953, 897.

лись слишком отдаленными и привлекали его внимание к горестям домашнего очага. Все это было частым предметом критики Ф. Кс. Шальды, Б. Вацлавека и Ю. Фучика (F. X. Šalda, B. Václavek, J. Fučík). С другой стороны нельзя однако обойти молчанием положительные черты бесспорно художественных мелких прозаических произведений Чапека, которые могли возникнуть в той форме, как они были написаны, только из его участливого отношения к людям.

Чапек показывает человека во многих его проявлениях, например в его отношении к животным²⁴. На основании собственного опыта и переживаний он ищет основное отношение совместной жизни человека и животного. Он вживается в инстинктивную жизнь собаки и кошки и очень часто делает из них наблюдателей человеческой деятельности, что дает ему возможность новых наблюдений. Дело для Чапека не в обыкновенной антропоморфизации, хотя он имеет много общего с Метерлинком или Анатолом Франсом²⁵. Его понимание является скорее каким-то зооморфизмом, метаморфозой человека в животное. Чапек прослеживает взаимоотношения двух антагонистов — кошки (субъективного существа, ироника) и собаки (объективного юмориста), чтобы их сравнить с различием в характерах женщины и мужчины. Чапек подчеркивает и разницу между человеком и животным, инстинктивную жизнь, которого нельзя сравнивать с интеллектом и сознательной волей человека.

Внимание Чапека обращено не только на животных, но и на вещи окружающие человека. Они также являются элементами его жизни, облегчают ее, если о них заботятся, или осложняют, если о них забывают. Такой „конверт, который не заклеивается“, является для Ча-

²⁴ Прозаические произведения из жизни животных вошли в книгу *Měl jsem psa a kočku*, Прага 1939; первоначально они были опубликованы тоже в „Лидовых новинах“ (за исключением прозы *Z názorů kočky*, Nebojsa 1919, 27, 214) большей частью в воскресном приложении. В отделе „столбца“ печатались „causerie“ из части этой книги, названной *Ještě o psech a také kočkách*, за исключением прозаического произведения *O nesmrtelné kočce*. Но всем этим „causerie“ присущ совместный стиль повествования, проявившийся даже в композиции. Более длинные рассказы являются какими-то мозаиками, составленными из мелких наблюдений объема „столбца“ или „entrefilet“. Таков, например, рассказ *Minda, čili o chovu psů*. Даже в самом длинном и самом полном рассказе *Dášenka čili život štěněte* отдельные главы не превышают объем фельетона. Объем сказок *Pohádky pro Dášenku, aby tiše seděla* (K. Čapek, *Měl jsem psa a kočku*, 101) больше „столбца“ или „entrefilet“. Даже стиль этих произведений говорит о том, что здесь проявляются те же самые стилистические законы, как в „столбцах“ Чапека, подчиненные, конечно, новому содержанию.

²⁵ V. Václav, *První na štítu*, 56.

пека признаком упадка государства, которое производит такой плохой товар. Жизнь в такой стране является:

... как бы затруднительной, полной маленьких неприятностей, злости и преткновений, на каждом шагу люди раздражительны и недовольны, потому что им ежедневно не везет и они наталкиваются на несолидность, не могут ничему доверять, потому что мир большей частью это эрзац, сурогат и вообще пакость²⁶.

Каждая вещь просто нуждается в заботе. Только хорошо обслуживаемая печка станет „горячим сердцем дома”²⁷, только вещь, которая лежит на своем месте, образует тихий домашний приют. Так, как говорит мать в драме Чапека: „класть вещи туда, где им хорошо”. Таким образом вещи для Чапека являются неотделимым элементом человеческой жизни, являются для человека необходимостью и следствием развлечения. Поэтому в рассказе Чапека остроумные наблюдения предметов и людей объединены в нераздельное целое взаимоотношений и соотношений. Когда он пишет о восточных коврах, то он представляет и целый ряд мошенников и плутов, когда он говорит о книгах, то не забывает об их читателях и т. п. Здесь опять проявляется его гуманизм.

Не менее сильной была и любовь Чапека к природе, проявившаяся во многих его произведениях. Из интимного отношения вечно юного мальчика из *Сада Краконоша* к дарам земли и неба возникли также две книги „собеседований” Чапека: *Год садовника* и *Календарь*²⁸. Читатели „Лидовых новин” стали их первыми почитателями. В произведении *Год садовника* Чапек выразил свою любовь ко всему разрастающемуся, цветущему и наливающемуся соками. Он использовал свои познания профессионала и практический опыт, чтобы расширить и обогатить круг интересов и знаний простого читателя. Это способствовало возникновению в „Лидовых новинах” рубрики *Природа и сад*. В *Календаре* автор изображает городского человека в его отношении к природе, погоде и другим проявлениям providения так, как их приносит время и времена года. В книге содержатся и некоторые лирические очерки случайных путешествий. Однако это не обычный тип лирических описаний. Это „собеседования” очень

²⁶ К. Чапек, *Obálka, která neleží*, „Lidové noviny” 23 6 1925.

²⁷ К. Чапек, *Řeřavé srdce domu*, „Lidové noviny” 6 12 1922; *Věci kolem nás*, Praha 1954, 50.

²⁸ К. Чапек, *Zahradníkův rok*, Aventinum, Praha 1929; *Kalendář*, Praha 1940. Прозы, вошедшие позднее в сборник *Zahradníkův rok*, печатались первоначально в „Лидовых новинах” отчасти в отделе „столбца”, отчасти в воскресном приложении.

разнообразны; на них лежит отпечаток журналистского их происхождения. Однако природа является лишь новым фоном, на котором опять выступает — человек.

Таким образом мы видим, что активный и очень часто воинствующий гуманизм, на который сильно повлияло участие Чапека в газетах, стал основной идейной линией его собеседований.

Журналистика однако наложила свою печать и на композицию, и на стиль „столбцов” Чапека. Ввиду того, что значительную часть творчества Чапека-журналиста до его сотрудничества в „Лидовых новинах” представляли критические статьи об изобразительном искусстве и литературе, рефераты или литературно-критические фельетоны, обнаруживается постепенное изменение стиля Чапека, больше всего на разборе „столбцов” „построенных” в память людей духа. „Медальоны” „столбцов”, которые Чапек писал сразу же после своего принятия в редакцию „Лидовых новин”, еще более отчетливо обозначены этой традицией. Таковой является статья *Дюамель и Вильдрак*²⁹, в которой объединились желания журналиста информировать со стремлением автора литературных очерков представить всестороннюю и исчерпывающую характеристику литературного героя. Оба компонента в полной мере проявляются в стиле „столбца”. Его вступление кратко и объективно как у референта; он представляет обоих французских поэтов и делает краткий обзор их литературного творчества. Оценку он дает только в последующей части. Учение христианского гуманизма Дюамеля явно касалось лично Чапека, поэтому вся статья проникнута очень суггестивным чувством, которое увеличивается благодаря тому обстоятельству, что Чапек пишет о произведениях поэтов. Чапек очень часто в своих литературных характеристиках невольно приближается к стилю писателя, о котором он пишет. И в данном случае он перенимает богатство изображения французского унизма. Статья поэтому написана очень поэтично, содержит целый ряд сравнений, размышлений, патетических восклицаний. Этому соответствуют и паратактически отлитые длинные периоды, исключительно литературный, даже книжный язык:

О, уловите эту бессловесную и везде сущую любовь; будьте чувствительны к этой эфирной приветливости, которая существует между людьми и предметами, и ваше сердце проникнет особая радость и тоска, странная и смиренная красота жизни, жестокость и эгоизм станут недоразумением в этой атмосфере совместной жизни. О, достаточно было бы наконец понять

²⁹ К. Чапек, *Duhamel a Vildrac*, „Lidové noviny” 7 4 1921; *Ratolest a vavřík*, 155—158.

друг друга! Страдания являются лишь предлогом для новых размышлений о любви, о это стоит страданий!³⁰

Кроме паратаксиса, употребляемого здесь Чапеком вероятно по причинам интонационного и мелодического порядка, в этом „столбце” нет и следа разговорного языка. Стилъ позднейших „столбцов” совершенно другой. Вместо сжатого и краткого слога референта он дает развернутые характеристики. Чапек достигает большой выразительности уже не посредством патетических восклицаний, а тем, что приближает к читателю личность поэта. Так проявлялся гуманизм Чапека-журналиста в новом подходе автора к действительности, в его стремлении показать прежде всего человека, лишенного ореола пафоса.

Развитие Чапека шло по направлению к жанру непринужденных „собеседований”, блистающих остроумием, находчивостью и шуткой, которые своей культивированной простотой и понятливостью сближают автора с читателем в очаровании интимности. Последствия проявляются и в композиции. Там где раньше была явно обозначена логическая постепенность, теперь замаскирована якобы случайным в ходе повествования, которое должно создавать впечатление устной речи и в тоже время заинтересовать своей необычностью. Иногда впечатление импровизации усилено связью отдельных смысловых единиц, которые объединяет только основная мысль. „Надстройка” такого „столбца” бывает еще подчеркнута формально-типографской звездочкой. Таким образом композиция „столбца” становится еще более эластичной. Это дает автору возможность показать один и тот же предмет с разных сторон, объединить несколько наблюдений для более полного выражения главной идеи. Композиция такого столбца однако не является случайной. Иногда она построена даже с драматической закономерностью. Как доказательство мы можем привести статью Чапека *К юбилею Б. Сметаны*³¹. „Столбец” разделен на три части. Первая начинается описанием „дня славы”, который в конце является гимном в честь „божественного музыканта” Б. Сметаны. Этому светлому торжеству радости и жизни противопоставляется следующая часть, в которой описание сменяется совсем нерадостным размышлением. Ведь у великого умершего была тяжелая жизнь и государственные торжества в его честь представляют собой больше помпезность, чем действительное почитание искусства. В третьей

³⁰ Там же, 157.

³¹ К. Чапек, *К юбилею Б. Сметаны*, „Lidové noviny” 2 3 1924; книжное издание там же, 15.

части недовольство автора достигает своего кульминационного пункта: „Умерший испил до дна чашу горечи... да будет он за это прославлен, потому что живых трудно любить. Не мертвые, но живые очень часто являются мертвецами” — констатирует автор в горьком парадоксе и кончает сарказмом:

Однако неправда ли? Народ благодарен и умеет мстить за художника. В конце концов это принадлежит к представительству. А потому гремите фанфары из Либуши и развивайтесь длинные знамена; сто лет тому назад родился чешский композитор, народ возвращается по крайней мере к своим мертвым³².

Таким образом заключение использует вступительную картину, однако оценка является теперь резко отрицательной. Тем более проявляется контраст между помпезностью государственных торжеств и действительностью. Процесс является совершенно логическим: читателя занимает сначала то, что ясно на первый взгляд — торжества, потом следует размышление о жизни композитора, а из противоречия между его горечью и ненужным величием посмертной славы вытекает парадоксное заключение. Читатель все время находится в состоянии напряжения, что достигается благодаря методу контрастов и антитез. Virtuозность формы построенной на основных журналистических приемах: злободневность, необычайность и неожиданность подчеркивают содержание „столбцов”. Эффективность усиливают стилистические средства: частые риторические вопросы, восклицания, умолчания. Сущность мысли таким образом подчеркнута всеми средствами и не последнее место занимает здесь языковая выразительность.

Драматическая напряженность, которую мы проследили в „медальоне” Чапека, проявилась также в „столбцах” посвященных простой ежедневной жизни. В принципе можно разделить все „столбцы” Чапека на две больших категории. Там, где речь идет об описании деятельности человека или же животного, обладает действие, в других случаях — статические элементы, например размышление. Первые поэтому очень близки к рассказу, часто бывают драматизированы посредством диалога или целой сценкой, другие же вдохновляются силой остроумного выступления автора. Однако чаще всего элементы обеих групп переплетаются между собой и таким образом образуют стиль необычайно динамический.

Типичным примером этого наиболее присущего Чапеку рода рассказов является „столбец“ *Почта*³³, в котором Чапек развивает мысли,

³² Там же, 20.

³³ К. Чапек, *Pošta*, „Lidové noviny” 5 2 1925; *O liděch*, 118—122.

что хотя люди и не любят писать письма, однако любят их получать. Чапек приступает к своей теме с нескольких сторон. Сначала он привлекает внимание читателя утверждением, что „характер человека полон контрастов”³⁴, потом заявляет, что „...причина того, что люди хотят получать письма, кажется имеет глубокие и таинственные причины”³⁵. Таким образом Чапек уместно мотивирует описание, с каким напряжением человек ждет свою ежедневную почту с тайной надеждой, что „откуда-то что-то придет”³⁶, и как он потом осторожно и обдуманно распечатывает письмо. В таком состоянии находятся также и те люди, которым нечего ждать. Речь идет опять об общечеловеческом качестве. Композиция такого „столбца” довольно свободна — только так можно достичь непринужденности рассказа. Однако отдельные части примыкают тесно друг к другу и их взаимная связь подчеркивается повторением некоторых мотивов, например троекратным восклицанием: „ААА, это почта”, которое должно выражать радость получателя. Таким образом мы снова видим, как каждое проявление непринужденности Чапека имеет свою внутреннюю закономерность.

Сильное впечатление импровизации производят некоторые „столбцы” *Календаря*. Быть может буйное многообразие природы вело автора к композиционному приему, близкому к поэтическому строфическому построению. Однако действовали и другие влияния, главным образом газеты. Очень часто Чапек здесь смешивает несколько различных стилей. Один и тот же „столбец” может быть составлен из анекдотических происшествий, газетных заметок, размышлений и афоризмов³⁷, которые образуют мозаику особой красочности.

Так проникло и в композицию „столбцов” стремление Чапека показать каждое явление действительности не в одном, а во многих ее проявлениях. Не меньшую роль сыграло также и стремление хорошего рассказчика изображать ново и необыкновенно. Построение „столбцов” Чапека поэтому чаще всего определяла злободневность. Наиболее явственно проявляется это в *Календаре*, который создавался непосредственно как отклик ежедневных, месячных или годовых событий. Очень часто в него проникают временные проблемы, которые проявляются формально многочисленными эпизодическими экскурсами в область общественной жизни. Чапек любит актуализировать заключение „столбца”. Например в третьей части „столбца” *От новогодней*

³⁴ Там же, 118.

³⁵ Там же, 119.

³⁶ Там же, 119.

³⁷ Напр. „столбец” *Kolem vánoc*, „*Lidové noviny*” 20 12 1936; *O lidcech*, 193-195

ночи до Крещения он сравнивает двух мальчиков, которые изображают трех волхвов с „политическими колядками взрослых”:

Послушайте, мальчики, мы взрослые поступаем совершенно также; мы поем в своих политических колядках — Мы, большая часть народа — или же — Мы, земледельцы — или — Мы, трудящиеся элементы — и т. п. Если бы мы откровенно пели — Мы, секретариат партии — или — Мы, узкий исполнительный комитет — или что-нибудь такое, то наша колядка потеряла бы всю таинственную силу и никто бы нам не оказал кредита ни на грош³⁸.

Снова доказательство того, что „столбцы” Чапека ни в какой мере не были только литературным развлечением. Так тяжелые предчувствия и предостережения наполняют содержание его собеседований из напряженного предвоенного периода:

„Зажгите все свои лампы, чтобы люди из тьмы нашли дорогу домой” — призывает Чапек в лирической импровизации *Осенние дни*³⁹. „Наступили времена тьмы; не погашайте ни одного светильника в нашем доме. Это было бы грехом”.

Внутреннее взаимоотношение отдельных частей таких „столбцов” является настолько свободным, что каждая часть могла бы быть самостоятельной. Однако объединенные между собой они действуют особенно внушительно. В каждом из них „частица вселенной от облаков до самой глубины земли. Частица вселенной и вся многоголосая страна”⁴⁰. Так Чапек характеризовал рисунки Алеша. Однако эти слова всецело могут относиться и к методу творчества Карла Чапека.

Внимание к незаметным и пренебрегаемым вещам дало Чапеку новые стилистические возможности. Самые простые действия ежедневной жизни приобретают новый привкус, если мы посмотрим на них с необыденной точки зрения. Так мы можем снова открыть человека, если мы будем его наблюдать с точки зрения кошки:

Это мой человек. Я его не боюсь. Он очень могущественен, потому что ест очень много; он всеядное животное. Что ты ешь? Дай мне!

Он некрасив, потому что не покрыт шерстью. У него недостаточно слюны, он должен умываться водой. Он грубо, излишне много мяукает. Иногда он во сне мурлычет. Открой мне дверь!

Я не знаю, почему он стал господином; наверно он съел что-нибудь необыкновенное и т. п.⁴¹

³⁸ К. Čapek, *Od Silvestra do Tří králů*, „Lidové noviny” 9 1 1927, *Kalenář*, 16.

³⁹ К. Čapek, *Podzimní dny*, „Lidové noviny” 11 12 1938; там же, 179.

⁴⁰ К. Čapek, *Starý mistr, Ratolest a vavřík*, 29.

⁴¹ К. Čapek, *Z. názorů kočky, Měl jsem psa a kočku*, 176.

Примитивность кошачьей оценки выражена как взглядами, которые автор приписывает кошке, так и умышленно примитивным способом выражения. Предложения большей частью односоставные неразвитые, слова ограничены областью интересов животных. В других случаях, наоборот, Чапек применяет явления человеческой жизни к миру животных. Так часто получается юмористический оттенок:

Сядь, Минда, и слушай: есть три заповеди:

- 1) Будешь слушаться.
- 2) Будешь соблюдать чистоту дома и на лестнице.
- 3) Съешь то, что я тебе дам.

Эти три заповеди имеют божественное происхождение и даны собачьему роду, чтобы его можно было отличить от остальных животных. Кто их не послушает, погибнет и попадет в ад, где нет никаких диванов и где дьяволы на мотоциклетах целый день преследуют грешные собачьи души⁴².

Тот же характер имеют и сравнения Чапека, юмор которых возникает из неравномерности сравниваемых компонентов:

Пес, который исполняет эти законы и предписания, приобретает особое достоинство и его очень уважают. Поэтому он бывает толстым как декан, или как директор банка, а не тощим как люди, которые растрачивают свои силы в разврате, в напрасных стремлениях, в честолубии и недисциплинированности⁴³.

В сравнениях такого рода чувствуется кроме юмора также ирония. Толстый директор банка — это нечто больше чем люди „беспутно растрачивающие свои силы“.

Выбор необычных литературных тем и узкая специализация в предметах и явлениях интимного порядка открыли для Чапека окно неожиданных возможностей. Его язык консолидировался и приобрел большую конкретность. Стремление Чапека называть вещи их собственными именами получило очень большое развитие. Профессиональные и собственные практические знания дали ему возможность проникнуть в психологию человека и его вкусы. Специальные выражения являются гордостью для профессионала:

Безымянный цветок — это сорняк; цветок с латинским названием как бы повышается в сословие специалистов. Если у вас на клумбе вырастет крапива, припилюте к ней название „*Urtica dioica*“ и вы начнете ее уважать; и даже почву ей разрыхлите и унавозите ее чилийской селитрой... мы садовники уважаем хорошее имя⁴⁴.

За общим названием категории Чапек обнаружил необыкновенно сложное и привлекательное разнообразие, которое оживает в словах,

⁴² Там же, *Minda Čili o chovu psů*, 21.

⁴³ Там же, 22.

⁴⁴ К. Чапек, *Zahradníkův rok*, Praha 1957, 56.

расцветает как пучки торицы, желтушницы, хлопущки, вероники или сушеницы болотной среди белых камней альпинария. Названия цветов или прозвища собак являются для Чапека не только названиями из популярных книг или энциклопедических словарей. За каждым из них скрыто глубокое знание предмета. Такова например *Выставка собак* Чапека, содержащая целый ряд характерных собачьих портретов, обрисовывающих не только внешность, но и психологию животного.

Часто встречающиеся синонимы, примеры и сравнения не являются для Чапека целью сами по себе. Они выражают стремления представить удивленным глазам читателя действительность во всем ее многообразии, чтобы и он мог радоваться ее очарованию. И в этом заключается частица активного гуманизма Чапека.

Надежды главного редактора А. Геинриха вполне оправдались. Чапеку действительно удалось дать новому роду „собеседования” художественную форму и включить его так же как „entrefilet”⁴⁵ в область беллетристики.

В противоположность традиционному фельетону „столбец” имел некоторые особенности. Ввиду того что его содержание было злободневным, очень часто касалось жгучих вопросов современности, он становился очень разнообразным. Однако потому что он сохранял приоритет развлекательного отдела газеты, у него были все предпосылки стать эластичным орудием журналистической работы. Злободневность, основное требование газеты, определила и форму „столбца”. Злободневность поэтому стала одним из основных методов стиля Чапека. Она проявилась как в тематике, так и в композиции и в языке. Стремление привлечь читателя побуждало Чапека постоянно искать новые и необычные способы выражения. Его флюбертовская шлифовка точного выражения обуславливала и ограничение размера жанра, которое требовало яркости, сосредоточенности и конкретности выражения. Там, где фельетонист может позволить себе экскурсы, эпизоды или историческое изложение в непрерывном потоке повествования, автор „столбцов” должен, если он хочет охватить все многообразие действительности, составлять мозаику наблюдений, всегда из новых шаблонных узоров. И кажущаяся импровизация „столбцов” Чапека происходящая из традиций фельетонов, главным образом из фельетона Неруды, имеет поэтому свою внутреннюю закономерность. Под-

⁴⁵ „Entrefilet” — глосса или газетная заметка, короткая форма остроумно комментирующая ежедневную жизнь. В „Лидове новины” она была введена в 1921 г. по примеру некоторых французских газет. „Entrefilet” писал в „Лидовых новинах” очень часто Карел Чапек.

робное сравнение „столбцов” Чапека с фельетонами Неруды, особенно из сборника *Шутки игривые и жестокие*, показало бы, что дело заключается в сознательной преемственности — конечно в духе журналистики двадцатого столетия, которая должна была и формой собеседования соответствовать ускоренному темпу жизни. Конечно, Неруда не был единственным, кто повлиял на Чапека в этом направлении. Чапека например очень интересовал английский „essay”. Он знал классиков английского „essay”, и современных авторов — Лукара, Г. Беллока (Lucara, H. Belloc). Однако самым близким ему был по своему юмору, демократичности и интересам Т. К. Честертон. И он писал „о ближайших предметах (например о почтовом ящике) и во весь голос прославлял понятия, принадлежащее к обиходу обыкновенной человеческой жизни, как дом, вера, демократия, строй и доверие”⁴⁶.

Требования газеты относительно содержания и стиля „столбца”, узаконенные Чапеком, пестрота тематики, импровизация, управляемая логическим процессом мыслей, и новые стилистические возможности проистекающие из них, не нашли своего применения только в „столбце”. Свой опыт с небольшими по форме жанрами Чапек применял также и в других жанрах, преимущественно в описаниях путешествий и новеллах, которые непосредственно связаны с его „столбцами”. Однако и это не было единым результатом. Эти связи можно было бы искать во всем творчестве Чапека. Его сотрудничество в газете таким образом не только способствовало появлению нового литературного жанра, но и определению нового направления литературного развития Чапека.

Перевод *dr Helena Puchljková*

„SZPALTY“ („SLOUPKY“) KAROLA ČAPKA

STRESZCZENIE

Karol Čapek należy do najwybitniejszych pisarzy czeskich. Jego mistrzostwo zaznaczyło się nie tylko w klasycznych gatunkach literackich, jak dramat, powieść i opowiadanie, lecz również w małych formach prozy dziennikarskiej. Szczególną popularność zdobył Čapek jako autor „szpalt” — po czesku „sloupky“ (*Entrefileets*) — wprowadzonych w latach dwudziestych przez wydawców „Lidowych novin” w miejsce tradycyjnych artykułów „pod kreską” (*Feuilletons*). W „szpaltach” pisanych z tytułu obowiązków redakcyjnych w „Lidowych novinach” poruszał Čapek najbardziej aktualne zagadnienia współczesne. Za pośrednictwem tego gatunku potrafił on wyrazić swe przekonania w sposób niewymuszony, a zarazem dobitny, łącząc

⁴⁶ K. Čapek, *Dobry Chesterton, Ratolest a vavřín*, 256.

szczęśliwie dążenia humanisty i demokraty z umiejętnościami dowcipnego i błyskotliwego gawędziarza.

Bogatej, wszystkie dziedziny ludzkiego życia obejmującej tematyce odpowiadała różnorodność form występujących w „szpaltach“. „Szpalta“ Čapka rozwinęła się z jego obrazowych, literackich felietonów, a w swym stadium początkowym miała charakter przenikających się dwu płaszczyzn stylistycznych: referującej dokładności i poetyckiej ekspresji. A przecież i w dalszym ciągu „szpalty“ Čapka podlegały przemianom stylistycznym. Zasadą kształtującą stała się improwizacja, podporządkowana wszakże logicznemu ciągowi myślowemu. W swym dążeniu, aby wszelkie treści rzeczywiste ukazać w całym ich bogactwie, komponuje Čapek swe „szpalty“ z wielu drobnych spostrzeżeń, które wiąże z sobą bądź to za pomocą wspólnej akcji, bądź to za pośrednictwem pojedynczych motywów. W rezultacie zaleźność poszczególnych części staje się dość luźna, tak że całość sprawia wrażenie rozwijającej się taśmy filmowej (zwłaszcza w „szpaltach“ traktujących o przyrodzie). Wrażenie przypadkowej improwizacji potęgują częste rozważania, dygresje i uogólnienia rozrastające się w samodzielne epizody. W następstwie zmian i krzyżowania różnorodnych warstw znaczeniowych powstają nowe odmiany humoru (Čapek przedstawia człowieka z punktu widzenia kota, przypisuje psu czysto ludzkie postanowienia itd.). W „szpaltach“ nabrała dużego znaczenia konieczność dziennikarskiej konkretności, która stworzyła duże możliwości w zakresie ściśle określonych dziedzin (np. w ogrodnictwie). Ta potrzeba konkretności wytworzyła w Čapku postawę wiecznego poszukiwacza możliwie dokładnych i fachowych określeń, które m. in. są tak typowe dla jego *Roku ogrodnika*.

Głębokie zrozumienie człowieczeństwa, bogaty zasięg obserwacji, oryginalność pomysłów i artystycznie mistrzowskie ukształtowanie zapewniają „szpaltom“ Čapka zaszczytne miejsce wśród jego dzieł. Doświadczenia zdobyte przez Čapka jako autora tych felietonów w „Lidowych novinach“ oddały mu znakomite usługi i w innych dziedzinach twórczości, przede wszystkim w jego opisach podróży i nowelach. Współpraca Čapka z prasą wywarła poważny wpływ na rozwój jego twórczości.

Przełożył Jan Trzynałowski

„DIE SPALTEN“ VON KAREL ČAPEK

ZUSAMMENFASSUNG

Karel Čapek gehört zu den grössten tschechischen Schriftstellern. Seine Meisterschaft tritt nicht nur in den klassischen Genres — Drama, Roman, Erzählung — zutage, sondern auch in den kleinen journalistischen Prosa. Besondere Popularität gewann Čapek als Verfasser von „Spalten“, im tschechischen „Sloupky“ (Entrefilets), welche in den zwanziger Jahren von den Herausgebern der „Lidové noviny“ an Stelle der traditionellen Artikel unter dem Strich (Feuilletons) eingeführt wurden. In den „Spalten“, die Čapek während seiner redaktionellen Tätigkeit in den „Lidové noviny“ geschrieben hatte, nahm er Bezug auf die aktuellsten zeitgenössischen Probleme. Es gelang ihm, in seinen „Spalten“ die Bestrebungen des Humanisten und Demokraten mit jenen eines witzigen und scharfsinnigen Causeurs zu verknüpfen, der es verstanden hat, seine eigene Überzeugung ungezwungen und dennoch wirksam auszudrücken.

Der reichen, alle Gebiete des menschlichen Lebens umfassenden Thematik entspricht auch die verschiedenartige Form der „Spalten“. Čapeks „Spalte“ entwickelte sich aus seinen bildenden und literarischen Feuilletons und dies äusserte sich im Anfangsstadium als Verschmelzung zweier stilistischer Ebenen: referierender Gedrängtheit und poetischer Expressivität. Doch nach und nach machen Čapeks „Spalten“ eine Stilwandlung durch. Zum grundlegenden Gestaltungsprinzip wird die Improvisation, die jedoch stets von einer logischen Gedankenfolge beherrscht wird. Bestrebt, jede Wirklichkeit in ihrer Kompliziertheit zu erfassen, konzipiert Čapek seine „Spalten“ aus mehreren kleinen Wahrnehmungen, die entweder durch gemeinsamen Handlungsverlauf oder durch einzelne Motive verbunden sind. Der Zusammenhang der einzelnen Teile pflegt dabei mitunter recht lose zu sein und erweckt dadurch den Eindruck einer filmmässigen Abwicklung (namentlich in den von der Natur handelnden „Spalten“). Der Eindruck zufälliger Improvisierung wird noch durch häufige Betrachtungen, Abweichungen und Verallgemeinerungen verstärkt, die oft zu völlig selbstständigen Episoden anwachsen. Durch Verquickung und Kreuzung verschiedener Bedeutungsgebiete entstehen neue Variationen des Humors (Čapek stellt den Menschen vom Standpunkt der Katze dar, er erteilt rein menschliche Befehle einem Hund usw.). In den „Spalten“ kommt auch die Forderung nach journalistischer Konkretheit zur Geltung, der sich gerade in den scharf abgegrenzten Interessengebieten (z.B. in der Gärtnerei) grosse Möglichkeiten erschliessen. Dieses Streben nach Konkretheit führte Čapek zu der stets wachsenden Sucht nach möglichst genauem und fachgemäsem Ausdruck, die u. a. so bezeichnend ist für sein *Jahr des Gärtners*.

Tiefe Menschlichkeit, reiche Beobachtungsgabe, originelle Einfälle und künstlerisch meisterhafte Gestaltung sichern den „Spalten“ von Čapek einen Ehrenplatz unter seinen Werken. Die Erfahrungen, die Čapek als Verfasser von Entrefilets in den „Lidové noviny“ gewann, verstand er auch anderweitig auszuwerten, vor allem in seinen Reisebeschreibungen und Novellen. Durch seine Mitarbeit an der Presse wurde Čapeks Schaffen in seiner Entwicklung wesentlich beeinflusst.

Übersetzt von J. Hild und K. Krejčí

BOLESŁAW W. LEWICKI

Łódź

PROBLEMATYKA RODZAJÓW I GATUNKÓW W SZTUCE FILMOWEJ

I

Rozważania na temat genologii filmowej — jak i wiele innych rozważań z zakresu teorii filmu — rozpocząć należy od pewnej zasadniczej uwagi. Jest to przypomnienie, że sztuka filmowa jest w swoisty sposób przy-literacka. Zarówno w sensie historycznym (dziedzicząc po literaturze wiele pozycji, które przed powstaniem kina były wyłączną domeną kultury piśmienniczej), jak i w sensie struktur formalnych — zajmuje film pośród innych sztuk miejsce szczególnie bliskie sztuce literackiej. Nie trzeba się nawet przy stwierdzeniu tym dłużej zatrzymywać, było ono bowiem wielokrotnie formułowane i dokumentowane przez teoretyków sztuki filmowej. Należy tylko zwrócić uwagę na kilka aspektów tej przy-literackości filmu — te mianowicie, które będą miały znaczenie dla wprowadzenia w genologiczną problematykę filmową.

Oto wybrane argumenty dowodzące przy-literackiego charakteru sztuki filmowej:

1. W istocie kinematograficznego zjawiska spostrzegamy elementy, które każą myśleć o pokrewieństwie z literaturą. „Czy chodzi o myślenie o stawaniu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko poprzedzające mówiąc, że mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej“. To powiedział H. Bergson jeszcze w roku 1902, w kilka lat po wynalazku braci Lumière¹. Jeden z pierwszych teoretyków filmu, Karol Irzykowski, odrzucając tezę, jakoby kino było surogatem teatru, powiedział, że „ma ono z umysłem ludzkim, którego jest projekcją, to wspólne, że jest szybkie jak myśl“². Dzięki metodzie montażu filmowego ruchome obrazy zjawiska kinowego układają się tak, jak dyktuje lotna wyobraźnia twórcy. Filmowe układy formalne budują przestrzeń, czas

¹ Por. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957, rozdz. IV.

² K. Irzykowski, *X Muza*, Warszawa 1957.

i rytm wydarzeń w sposób tak swobodny, jak było to dawniej wyłącznym przywilejem pisarzy. Wynikająca z psychofizycznej mechaniki ludzkiego postrzegania gramatyka języka filmowego sprawia, że jest on powszechnie zrozumiała, ponad granicami konkretnych języków narodowych. Sztuka filmowa jest podobno tak stara, jak literatura, bowiem filmowe układy strukturalne są niczym innym, jak powtórzeniem i twórczą kontynuacją struktur literackich. Nawet montaż — ta specyficznie filmowa metoda kompozycyjna — początek swój wziął z form epickich³.

2. Drugim argumentem przy-literackości filmu jest fakt istnienia i znaczenia scenariusza filmowego. Pewne wydzielone dziedziny twórczości filmowej (a mianowicie: kronika filmowa, film badawczo-naukowy oraz impresja filmowa typu plastycznego) obywają się bez pisanego scenariusza, we wszystkich jednak innych wypadkach powstanie dzieła filmowego poprzedzone jest pisemnym opracowaniem jego pomysłu i konstrukcji treściowej. Można by upierać się — *per absurdum* — że istnieje możliwość stworzenia utworu filmowego na podstawie pomysłu zapamiętanego tylko, a nie spisanego. Jest to możliwość teoretyczna tylko i — jak wspomniano — nieco absurdalna. W praktyce, potwierdzonej przez całą historię filmu, wstępną fazę filmowego procesu twórczego stanowi sporządzenie słownego opisu dzieła. Opis ten, zwany scenariuszem, jeśli nawet nie posiada rangi utworu literackiego, jest w każdym wypadku wytworem literackim. W tym miejscu zasygnalizować należy długoletni już spór o to, czy scenariusz filmowy jest samodzielnym gatunkiem literackim. Po stronie rangi literackiej scenariusza angażują się wszyscy prawie teoretycy oraz dramaturgowie radzieccy. Nie będziemy tu wdawać się w omówienie czy ocenę tego sporu, nie łączy się to bowiem z tematem tego artykułu. Wiadomo ponadto, że scenariusz filmowy może być samodzielnym dziełem literackim, ale nim wcale być nie musi. Scenariusz w istocie swej jest tylko literacką kanwą pomysłu, jednorazowo tworzoną dla określonego dzieła filmowego. Z chwilą, gdy dzieło filmowe zostało stworzone, scenariusz traci swoje znaczenie i swój sens istnienia. I tu widać zasadniczą różnicę między scenariuszem a utworem dramatycznym, który może przybierać różnorakie postaci widowiska scenicznego, zachowując niezmiennie zespół swych wartości literackich.

3. Argumentem trzecim jest możliwość opowiedzenia utworu filmowego słowami, co przybiera czasami literacką gatunkową postać tzw. *raconte*⁴.

³ Por. studium S. Eisensteina *Dickens, Griffith i my*, „Materiały do historii powszechnej filmu“ pod red. S. Eisensteina i S. Jutkiewicza, t. I, Moskwa 1944.

⁴ Por. S. Skwarczyńska, *Współczesne opracowanie tematu Fausta*, „Studia i szkice literackie“, Warszawa 1953.

Zastanawiające jest to, że forma filmowa pozwala się „opowiedzieć” za pomocą składni słownej i literackich figur stylistycznych. Świadczy to o swoistej, choć nie zupełnej, przystawalności form filmowych i literackich.

4. Argument czwarty jest szczególnie ważny, dotyczy bowiem warstwy słownej, istniejącej organicznie w konstrukcji dzieła filmowego. Uzewnętrznia się ona w postaci dialogów względnie narracji lub komentarza odautorskiego, dochodzącego do odbiorcy dzieła jakby spoza ekranu. Specyficznie filmową postać wyrazową stanowi tzw. monolog wewnętrzny, gdy obrazowi milczącego bohatera towarzyszy słyszalny „głos” jego myśli. Obecność warstwy słownej w konstrukcji dzieła filmowego jest podstawową zdobyczą wielkiego przełomu w sztuce kina, tj. wprowadzenia dźwięku do filmu. Film przestał być pantomimiczną grą ruchomych obrazów, a z chwilą gdy z ekranu rozbrzmiała mowa ludzka, treść filmów wzbogaciła się o możliwość bezpośredniego przekazania wszystkich pojęć abstrakcyjnych, możliwość bezpośredniego oddania wszystkich sytuacji emocjonalnych i w ogóle psychologicznych — bez ograniczania się wyłącznie do metaforyki wzgl. symboliki obrazowej. Słowne formy wyrazu nie zajmują w utworze filmowym tyle miejsca, co w widowisku teatralnym, podstawową bowiem cechą sztuki filmowej pozostaje prymat elementów obrazowych, wizualnych. Ważne natomiast jest to, że układy słowne, zastosowane jako narracja autora wzgl. komentarz, zbliżają układ dzieła filmowego do literackiej konstrukcji epickiej czy też publicystycznej. W tych wypadkach układy słowne stanowią ramę kompozycyjną filmu, a rytm i następstwo obrazów zsynchronizowane są z rytmem i lotnością układów językowych. W ten sposób mowa ludzka, nie przekreślając ostatecznego prymatu warstwy obrazowej, staje się równie ważnym jak obraz elementem dzieła filmowego — zarówno jako składnik realistycznego obrazu rzeczywistości (dialog), jak i czynnik komponujący (narracja i komentarz).

Przytoczone argumenty mówiąc o przy-literackim charakterze sztuki filmowej każą jednocześnie myśleć o zagadnieniach typu genologicznego. Jeśli bowiem sztuka filmowa stanowi swoistą kontynuację tych pozycji kulturowych, które dawniej były wyłącznym udziałem literatury, i jeśli forma filmowa wykazuje bliskie pokrewieństwo z estetycznymi formami literackimi (w sensie przenośnym i dosłownym), nie będzie niczym dziwnym, gdy w problematyce rodzajów i gatunków filmowej sztuki odnajdziemy wpływy poetyki literackiej, jeśli o genologii filmowej mówić będzie można — w jakimś przetworzonym sensie — kategoriami Arystotelesa i Lessinga. Mówi się często, że film jest literaturą opowiedzianą obrazami. Owa inna, „obrazowa” literatura wykształciła swe własne formy rodza-

jowe i gatunkowe. Pozostały jednak bliskie pokrewieństwa strukturalne — tak bliskie, że pozwalają mówić o wspólnych dla obu sztuk podstawowych zasadach tworzenia, o jednakowej dla literata i filmowca postawie wobec rzeczywistości.

II

Teoria filmu mówiąc o sprawie rodzajów i gatunków powołuje się często na literackie zaplecze całej tej dziedziny. Właściwiej można by mówić o zapleczu piśmienniczym, biorąc pod uwagę całokształt kultury pisanego słowa. Idzie bowiem również o pozaartystyczne dziedziny społecznej użyteczności filmu. Te dziedziny, w których film pełni funkcje informacyjne, dokumentacyjne, nauczające i naukowo-badawcze.

Cała twórczość filmowa rozwija się w kilku zasadniczych kierunkach: fabularno-epickim, poetyckim, informacyjnym, publicystycznym i agita-cyjnym, wreszcie naukowo-oświatowym. Zgodnie z tymi kierunkami uformowały się w trakcie historii kinematografii podstawowe rodzaje sztuki filmowej: a) film fabularny, b) film poetycki, c) film dokumentarny (obejmujący informację, publicystykę i agitację), d) film naukowy i nauczający. Odpowiadają one rzeczywiście prawzorom piśmienniczym: a) literaturze epickiej i dramatycznej, b) liryce, c) dziennikarstwu i literaturze publicystycznej, wreszcie: d) piśmiennictwu naukowemu i podręcznikowemu. Paralelizm ten wynika zresztą z pozycji, jaką zdobyła sztuka filmowa i utrwaliła w ramach swej użyteczności społecznej. Jest to rzeczywiście swoista kontynuacja pozycji literackich i ogólnopiśmienniczych. Swoistość kontynuacji tej polega na tym, że film nie wyparł ani nie zlikwidował żadnej z form piśmiennictwa, uzupełnił tylko i rozszerzył. Można by zaryzykować stwierdzenie, że literatura — w najszerszym, filozoficznym tego słowa znaczeniu — dysponuje obecnie dwiema podstawowymi formami podawczymi: piśmienniczą i filmową.

Wymienione cztery zasadnicze rodzaje sztuki filmowej uważane są w całej teorii filmu za podstawę systematyki spraw twórczości i artystyzmu filmowego. Spotyka się jednak również i odstępstwa od tej zasady. Np. P. Boyer i P. Faveau wysuwają inną nieco klasyfikację rodzajową: a) *genre narratif* (*films historiques, biographies, chroniques, actualités, contes*), b) *genre didactique*, c) *genre dramatique* (*le drame de caractère, le drame de mœurs, le drame d'intrigue, le drame lyrique*), d) *films de genre* (zwane również: *études*)⁵. Cytując ten podział wchodzimy w nowe zagadnienie. Jest to zagadnienie gatunków istniejących i rozwijających się w obrębie każdego rodzaju. W tym wypadku szukanie analogii z historycznie uformowanymi gatunkami literackimi w większości wypadków zawo-

⁵ W haśle *Genres cinématographiques*, „Ciné-Almanach Prisma“, Paris 1947, s. 159.

dzi. Zawodzą nawet oczywiste na pozór podobieństwa. Bo np. film fabularny w swej typowej strukturze nie stanowi gatunkowego odpowiednika powieści ze względu na swą zbliżoną raczej do noweli strukturę i ze względu na partie aktorskie, które wnoszą doń coś z widowiska teatralnego. Specyfiki gatunków filmowych trzeba szukać w ramach samej specyfiki estetycznej kina. Bo w tej dziedzinie kino, mimo swego przy-literackiego charakteru (o czym poprzednio), zachowało własną drogę rozwoju. Na tym właśnie w dużej mierze polega przetworzenie literackiej kanwy pomysłu (scenariusza) na samodzielne dzieło filmowe.

W popularnym i cennym leksykonie Reinerta⁶ przeprowadza się klasyfikację gatunków według różnych kryteriów: technicznych, tematycznych, formalno-wyrazowych, literackich, stylistycznych, odbiorczych i społecznych. Zagubione zostały jednak przy tej okazji granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami, sam autor traktuje sceptycznie swą klasyfikację jako *vorläufiger Versuch einer Systematik*. Badacz genologii filmowej, Benoit-Levy, poświęca całe swe dzieło poszukiwaniu w historycznym materiale filmowym poszczególnych gatunków twórczych⁷. Punktem wyjścia jest dlań ustalenie postawy twórcy, który określa ideę społeczną swego pomysłu i szuka dla niej najodpowiedniejszej formy. Dzieło Benoit-Levy jedynie z dużymi zastrzeżeniami można uważać za poetykę sztuki filmowej, brakuje mu bowiem jasno zdefiniowanych pojęć gatunkowych i zdecydowanej systematyki. Zagadnieniami poetyki filmowej zajmuje się w szerokim zakresie Bela Balazs⁸. Zajmuje się on rozwojem form rodzajowych i gatunkowych sztuki filmowej, zwłaszcza w rozdziałach dotyczących stylu filmowego oraz tzw. awangardy. Zwraca uwagę na ucieczkę twórców od form fabularnych, zagrożonych przez dyktando producentów i gustu drobnomieszczańskiego odbiorcy, w stronę: a) rzeczywistości nie przetworzonej literacko (dokument, reportaż), b) tzw. „czystej wizualności” (konstrukcje formalne, film abstrakcyjny).

Dużo zainteresowania problematyką genologiczną spotykamy u radzieckich teoretyków filmu. Zainteresowanie to prowadziło jednak do powszechnie na ogół uznawanej tezy o zacieraniu świadomości gatunkowej, co określano jako jedynie właściwą postawę twórcy. Przeciw tej antygenologicznej tezie podniosły się ostatnio głosy sprzeciwu. W. Szklowski⁹

⁶ Por. Ch. Reinert, „Kleines Filmlexikon“, Zürich 1947, s. 113, hasło *Die Arten des Films*.

⁷ J. Benoit-Levy, *Les grandes missions du cinéma*, Montreal 1944.

⁸ Por. Bela Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1957, oraz tenże, *Film. Wesen und Verden einer neuen Kunst*, Wien 1949.

⁹ W. Szklowski, *O żanrach ważnych i nieważnych*, „Iskusstwo Kino“, 1953, nr 9.

rozumie gatunek jako: a) specyficzny system selekcji faktów, b) system analizy rzeczywistości, c) świadomość tego systemu. Omijając formalny aspekt zagadnienia podkreśla, że gatunki rozwijają się pod wpływem walki nowego ze starym, podkreśla jednak również, że świadomość specyfiki gatunku musi wyraźnie wynikać z budowy dzieła, ponieważ stanowi ona jedyny klucz, umożliwiający rozumienie jakości utworu. Zwalczając tezę, jakoby epopea stanowiła swego rodzaju nadgatunek artystyczny, obstaje Szkłowski przy „równouprawnieniu” wszystkich gatunków, które różnią się — według niego — między sobą tylko rozmaitymi sposobami odbijania rzeczywistości.

Podobne stanowisko zajmuje A. Maczeret¹⁰. Cechą gatunku jest według niego specyficzne „zaostrenie obrazu” rzeczywistości. Świadomość gatunkowa tkwi apriorycznie w zamiarze twórcy i nie musi wynikać z charakteru zdarzenia, stanowiącego temat dzieła. Podejmując polemikę z przeciwnikami gatunkowości dzieła filmowego (zwłaszcza B. Jurieniem i I. Wajsfeldem), opowiada się Maczeret za konsekwencją gatunkową i zdecydowanymi kryteriami.

Radzieccy teoretycy zajmują tak krańcowe stanowiska wobec już nawet nie istoty, ale w ogóle istnienia gatunków filmowych m. in. i dlatego, że zagadnienia genologiczne w całym systematycznym układzie nie zostały właściwie potraktowane w pracach teoretycznych Eisensteina i Pudowkina, którzy wywarli najsilniejszy wpływ na rozwój teorii filmu. Niedocenianie zagadnień rodzajowych i gatunkowych cechuje do dnia dzisiejszego teorię filmu w skali światowej. Nie znaczy to, że gatunki filmowe są przez teoretyków nie dostrzegane, idzie natomiast o to, że badane są i omawiane oddzielnie. Osobnych opracowań doczekała się poetyka filmu dokumentarnego¹¹ i poetyckiego¹². Większość opracowań teoretycznych z zakresu estetyki i stylistyki filmowej opiera się na przesłankach wynikających ze specyfiki rodzajowej filmu fabularnego. Brakuje ogólnego opracowania genologii filmowej. Wspomniane poprzednio dzieło Fenoit-Levy traktowane być może zaledwie jako wprowadzenie do zagadnienia.

Mają być może rację teoretycy angielscy. dzieląc twórczość filmową na dwa tylko rodzajowe sektory: *films of facts* i *films of fiction*, traktując równocześnie gatunki jako szereg zjawisk formujących się dopiero¹³. Nadszedł jednak w dziedzinie badań nad filmem czas właściwy, by ba-

¹⁰ A. Maczeret, *Woprosy žanra*, „Iskusstwo Kino”, 1954, nr 11.

¹¹ Przykładowo: P. Rotha, *Documentary Film*, London 1952.

¹² Przykładowo: R. Manvell, *Experiment in the Film*, London 1949.

¹³ Por. R. Manvell, *Film*, London 1946, oraz tenże, *Te Film and the Public*, Aylesburg 1955.

dania genologiczne w sposób systematyczny zostały podjęte. W sytuacji, w której z jednej strony dyskutuje się jeszcze, czy rodzaje i gatunki mają jakiegokolwiek znaczenie (teoretycy radzieccy), z drugiej zaś strony całość zagadnień estetycznych filmu sprowadza się do poetyki fabuły filmowej (teoretycy francuscy), nie ma dla badacza sztuki filmowej innego wyboru, jak tylko zastanowić się nad genologicznym aspektem ogólnej teorii filmu.

Pozostają jeszcze do określenia kryteria, według których w rozważaniach tych rozróżniamy rodzaje i gatunki. Sprawa rozróżnień rodzajowych jest prosta. Była o tym mowa na początku tego rozdziału. Kryterium stanowi tu związana ze społeczną funkcją twórczości kierunkowość danego nurtu sztuki filmowej — opierająca się czy to na zmyśleniu artystycznym (*films of fiction*), czy to na założeniach informacyjnych (*films of facts*). Odpowiada to zresztą, jak wspomniano, rozróżnieniom podstawowych rodzajów piśmiennictwa.

Rodzaje dzielą się na gatunki — i tu kryteria rozróżnień gatunkowych będą odpowiednio bardziej precyzyjne i bardziej jednocześnie elastyczne. Historia rozwoju gatunków — zarówno w literaturze, jak i w sztuce filmowej — jest dostatecznie bogata oraz skomplikowana, by nie mówić o wyraźnych granicach międzygatunkowych. Można jedynie ustalić zespół czynników, określających estetyczną odrębność danego gatunku. Zespół ten stanowić będzie podstawowe, wyjściowe kryterium każdej specyfikacji gatunkowej.

Przyjmijmy więc, że kryterium gatunku, wpływające na warsztat twórczy jako akt świadomości poprzedzający powstanie konkretnego dzieła, poprzedzający często nawet załączkową dzieła ideę, określone jest przez:

a) sposób spojrzenia na rzeczywistość, czyli tzw. postawę twórczą (realizm odtwórczy, realizm krytyczny, tragizm, komizm, symbolizm, deformacja itp.),

b) odpowiednią konstrukcję dzieła (w której wyraża się metoda relacji artystycznej),

c) specyficzne dla danej postawy twórczej i dla danej konstrukcji (metody) układy formalne.

Wymienione elementy podstawowego kryterium gatunkowego są ze sobą najściślej powiązane i uzależnione. Można zgodzić się na to, że element tzw. postawy twórczej jest w tym układzie zasadniczy i kierujący i że dalsze dwa elementy wynikają zeń jedynie. Sprawy tej jednak nie można ustalić zbyt teoretycznie, argumentów zasadniczych należałoby poszukać w historii danego nurtu twórczości wraz z jego formami wyrazowymi.

Godząc się na takie określenie kryterium gatunku, godzimy się jednocześnie i na to, że świadomość gatunkowa jest predyspozycją twórcy, wyprzedzającą jego poszukiwania tematyczne. Predyspozycje takie ukształtowały charakter twórczości Chaplina, Eisensteina, Claira i innych wybitnych twórców filmowych.

III

Teoria filmu niesłusznie rozumiana jest często jako jednolita dyscyplina nauki. W rzeczywistości na teorię filmu składa się kilka dyscyplin typu humanistycznego. Dla jasności wykładu przypomnieć wypada ich układ. Są to:

- a) systematyka filmu;
- b) filozofia filmu;
- c) estetyka filmu;
- d) poetyki rodzajowe i gatunkowe (wśród nich tzw. dramaturgia filmowa);
- e) stylistyka filmu;
- f) gramatyka języka filmowego.

Do kompletu tego dochodzą dyscypliny pomocnicze: psychologia filmowego odbioru i socjologia filmu.

Układ ten nie jest przypadkowy. Obejmuje on poszczególne dyscypliny, składające się na teorię filmu, w kolejności wzajemnych powiązań. Gdy w naszych rozważaniach postawimy za nawias systematykę filmu jako dyscyplinę porządkującą, pozostałe ułożą się w szereg od najszerszej zakresowo (filozofia) do najwęższej (gramatyka). W tym aspekcie estetyka filmowa jest częścią składową filozofii filmu, poetyki rodzajowe i gatunkowe wchodzi w skład zasad i praw estetyki, każda z poetyk będzie miała swą specyficzną stylistykę, w której znów, jako element semantyczny, wyodrębni się zespół zasad gramatyki języka filmowego.

Obok tego układu zakresowego dla metodologii badań nad filmem specjalne znaczenie ma układ inny, tj. odwrotny: od dyscypliny zajmującej się organizacją tworzywa dzieła filmowego (gramatyki) do dyscypliny obejmującej wszystkie wnioski wynikające z badania dzieła (filozofii filmu). I w tym wypadku kolejność dyscyplin dyktowana jest logiką postępowania badawczego. Tworzywo dzieła filmowego, jego prawa obiektywne i możliwości wyrazowe organizowane są w układy semantyczne według prawideł gramatyki filmowej. Gramatyczne elementy dzieła filmowego: plany, ustawienia, frazy montażowe, tworzą układy zindywidualizowane w sposób stylistyczny. Stylistyka dzieła tłumaczy się racjami typu genologicznego, zawsze w ramach praw jakiejś określonej poetyki rodzajowej wzgl. gatunkowej. Wnioski zebrane z terenu różnych poetyk

składają się na organizm estetyki filmowej. Racje estetyczne na równi z socjologicznymi i zaczerpniętymi z innych regionów poznania składają się na system filozofii sztuki, w tym wypadku: filmowej.

W przytoczonych układach pozycja genologiczna (występująca pod nazwą poetyki wzgl. poetyk) posiada specyficzne znaczenie. Stanowi ona swego rodzaju filtr badawczy — niezbędny i konieczny w badaniach zarówno nad pojedynczym dziełem filmowym, jak i w zakresie syntezy estetycznej czy filozoficznej. Aprioryczne założenie gatunkowe determinuje wszystkie stylistyczno-gramatyczne elementy dzieła, także w historycznym aspekcie. Różnicuje je i umożliwia ich właściwe odczytanie. Wynikające stąd wnioski można opracować naukowo wyłącznie w ramach określonych kategorii określonej poetyki. Zasady poetyki chaplinowskiej nie tłumaczą klimatu estetycznego dzieł Eisensteina, można je natomiast zestawiać z poetyką dzieł René Claira. Działa tu prawo pokrewieństwa genologicznego wzgl. genologicznej obcości. Poetyka tragizmu i poetyka komizmu — są to dziedziny wzajemnie wykluczające się, zarówno w postawie filozoficznej, jak i w układach stylistycznych.

Trzeba więc przypomnieć zasadę, która każe wszystkie sformułowania wynikające z badań nad dziełem filmowym, jego wymową ideologiczną i jego strukturą weryfikować pod względem genologicznym, jeśli mają mieć jakąkolwiek wartość estetyczną czy filozoficzną. Przypominanie tej zasady — tak oczywiście w tradycjach teorii literatury — jest konieczne w ramach teoretycznych rozważań nad sztuką filmową. Tradycje teorii filmu, jak wspomniano, są w tej dziedzinie niedobre. Estetykę filmu budowano najczęściej na podstawie przesłanek wynikających z poetyki filmu fabularnego (i to bez uwzględniania wewnętrznych różnic gatunkowych). Błąd ten popełnili wszyscy klasycy teorii filmu: Balazs, Eisenstein, Pudowkin, Arnheim — nie licząc wielu innych. Wynikła stąd swoista herezja teoretyczna, w myśl której filmowi fabularnemu nadano rangę rodzaju nadrzędnego, spychając równocześnie i tym samym inne rodzaje tworzenia filmowego na pozycje drugoplanowe.

Sprawa rzekomej nadrzędności filmu fabularnego w stosunku do innych rodzajów jest w pewnym sensie podtrzymywana przez stosunki panujące w tak zwanej kulturze kinowej. Film fabularny cieszy się w szerokich kręgach bywalców kinowych największą popularnością. Jest on najcenniejszym towarem w zakresie tzw. eksploatacji kinowej. Nie ma w tym może nic dziwnego, powieść bowiem jest także bardziej atrakcyjna i pokupna niż tomiki wierszy, rozprawy publicystyczne i literatura naukowa. Społeczna atrakcyjność jednego rodzaju nie obniża wartości rodzajów innych — przynajmniej w oczach badaczy naukowych i krytyków.

Dla teorii filmu wniosek stąd jedyny: weryfikować pod względem gatunkowym sądy o dziele filmowym, jeśli mają one mieć wartość naukową.

Sztuka filmowa obejmuje, jak wspomniano, kilka rodzajów. Nie wolno jej sprowadzać do kategorii jednego tylko rodzaju.

Po tej uwadze typu częściowo publicystycznego powrócić wypada do przerwane go wywodu — do określenia pozycji filmowych badań genologicznych. Mogą mieć one trojaki aspekt: 1) historyczno-rozwojowy, 2) preradzania się jednego gatunku w drugi, 3) aprioryczno-twórczy.

Ad 1. Historia filmu, sztuki młodej i do dzisiejszego dnia szukającej nowych rozwiązań, jest w dużej mierze kroniką tworzenia się coraz nowych gatunków¹⁴. Przez długie lata twórczość filmowa pozostawała pod silnymi wpływami formalnymi sztuk innych: teatru, literatury, nawet malarstwa. Obecnie, gdy fala bezpośrednich oddziaływań formalnych minęła, gdy sztuka filmowa okrzepła już w poczuciu własnej specyfiki wyrazowej, obserwujemy proces nowy: rodzenia się nowych gatunków w obrębie ustalonych i uznanych podstawowych rodzajów, tj. filmu fabularnego, poetyckiego, dokumentarnego i naukowo-oświatowego. Jeśli nawet założymy, że z rozważań naszych wyłączymy film naukowo-oświatowy, ponieważ jako odpowiednik literatury naukowej niezupełnie mieści się on w pojęciu sztuki, pozostają do rozważenia i zestawienia trzy pozostałe rodzaje nawzajem na siebie oddziaływające i przenikające się niejednokrotnie. Konieczny jest w badaniu aspekt historyczno-rozwojowy. Jak określić np. gatunek filmów Lamorisse'a, filmów poetyckich tworzonych według poetyki filmu fabularnego? Jak określić rodzajowo *Błękitny krzyż* Munka — jako fabularny czy jako dokumentarny? Według jakiej poetyki tradycyjnej oznaczymy twórczość Eisensteina? Czy filmy Oliviera: *Hamlet* i *Ryszard III* są powtórzeniem ekranowym praktyk teatralnych? Jakiej poetyce fabularnej podlega *Milczenie morza* Vercorsa w interpretacji filmowej Jean-Pierre Melville'a? Czy forma *Domu* Lenicy i Borowczyka jest tradycyjna, czy nowa? Pytań tego typu i wątpliwości nasuwa się mnóstwo, gdy pomyślimy o gatunkowym aspekcie twórczości filmowej. Odpowiedź może nam ułatwić znajomość rozwoju form filmowych, a także świadomość preradzania się jednych form filmowych w inne formy. Ale to już jest sprawa drugiego aspektu genologicznego.

Ad 2. Istnieją dwie równorzędne i równoległe w rozwoju koncepcje tworzenia filmowego. Według pierwszej, historycznie starszej, treść filmowa polega na specyficznym, analitycznym opowiadaniu o zdarzeniach (autentycznych lub inscenizowanych). Według drugiej koncepcji treść filmowa powstaje przez łączenie za pomocą montażu różnych obrazów na tej samej zasadzie, na której z różnych pod względem semantycznym wyrazów powstają zdania, będące wyrazem określonych myśli. Koncepcja

¹⁴ Por. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959; G. Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma*, Paris, 1949.

pierwsza ma charakter analizujący, koncepcja druga — syntetyzujący. Za ojca koncepcji pierwszej uważa się Griffitha, za ojca koncepcji drugiej — Eisensteina. Idealną realizację koncepcji pierwszej stanowi film dokumentarny, koncepcji drugiej — film poetycki. Wynikałoby z tego zestawienia, że rodzaj fabularny w swej tradycyjnej postaci stanowi formę w pewnym sensie pochodną albo od metod dokumentarnych, albo od poetyckich.

Jest to przypuszczenie ściśle teoretyczne, z praktyki wiadomo bowiem, że formy filmu fabularnego rozwijały się w cieniu inspiracji literackich przemieszanych z aktorskim warsztatem teatralnym, całkowicie niezależnie od innych rodzajów filmowych. A jednak, mimo tej historycznie oczywistej prawdy, istnieje stale żywe pojęcie filmu eksperymentalnego. Kto eksperymentuje i w jakim celu? Eksperymentują twórcy filmowi, tworząc nowe formy typu poetycko-impresyjnego oraz dokumentarnego. Doświadczenia formalne, uzyskane w tym eksperymentowaniu, przenoszą potem w dziedzinę filmu fabularnego. Wystarczy przypomnieć estetyczną genezę twórczości René Claira, Bunuela, Cavalcantiego. Wystarczy przypomnieć drogę Munka od dokumentu filmowego do *Eroiki*. Istnieje więc w absolutnej rzekomo samodzielności rodzajowej filmu fabularnego jakaś sprzeczność wewnętrzna, która zdaje się wskazywać na to, że poetyka dokumentu lub poezji filmowej może być uważana za praformę epiki filmowej. Zagadnienie to stanowić może poważny aspekt filmowych badań genologicznych.

Ad 3. Aspekt trzeci, który nazwaliśmy aprioryczno-twórczym, dotyczy postawy autora dzieła filmowego w zakresie świadomości gatunkowej. Świadomość ta znajduje odbicie w samym dziele, zarówno w jego wymowie filozoficznej, jak i w jego układach formalnych. Jak wspomniano na wstępie artykułu, koncepcje autorskie w filmie mają charakter literacki i utrwalane są — jako plan dzieła — w formie pisanej. Z natury rzeczy przybierają więc postać określonego pod względem gatunkowym wytworu literackiego. Przeważnie jest to forma noweli, skrótu powieściowego, impresji poetyckiej, reportażu, felietonu, nawet artykułu polemicznego. Potem, po dokonaniu zdjęć i montażu, wytwór literacki staje się czymś innym — mianowicie filmem. Pozostają jednak w formie filmowej pewne pozostałości gatunkowe planu literackiego. Do zbadania pozostaje rodzaj więzi, łączących w sposób, jak się okazuje, organiczny, poetykę filmu z poetyką literatury.

IV

Artykuł ten zajmuje się problematyką podstawową filmowej genologii. Nie obejmuje więc rejestru osiągnięć i sformułowań z zakresu poszczególnych rodzajów filmowych. Jak wspomniano, teorii filmu brakło (poza książką Benoit-Levy) ogólnych sformułowań genologicznych. Poetyki

poszczególnych rodzajów tworzone były bez powiązania (względnie z niedostatecznym powiązaniem) z innymi rodzajami. Wynikły stąd pewne wynaturzenia. Najdobitniej przejawiały się one w postaci dramaturgii filmowej, którą pasowano na samodzielną dyscyplinę — co gorzej! — typu nadrzędnego. Pod klasyczny schemat: konflikt — kulminacja — katastrofa, traktowany w sposób aprioryczny i receptowy, podciągano wszystkie gatunki filmu fabularnego¹⁵. Pojawiły się nawet recepty „dramaturgiczne” tematyki naukowej¹⁶. Wychodzono bowiem z normatywnego założenia, że każda treść wyrażona za pomocą form filmowych musi w konstrukcji dzieła opierać się na klasycznym schemacie dramaturgicznym.

Dramaturgia filmowa istnieje jako dyscyplina badawcza, stanowi ona jednak sektor poetyki rodzaju fabularnego. Różne gatunkowe formy fabuły filmowej — od *Aleksandra Newskiego* Eisensteina i *Obywatela Kane* Wellesa poczynając — wykazały, że budowa filmowego dzieła epickiego coraz częściej oscyluje w stronę form konstrukcyjnych epiki powieściowej. „W niedalekiej przyszłości dramaturgia filmowa przerwie zdecydowanie dawno już niepotrzebną pępowinę łączącą ją z teatrem, znajdzie właściwą pożywkę w sokach żywotnej, szerokim nurtem płynącej literatury i stanie się prawdziwie wielką sztuką, a nie standardową pseudodramaturgią etatowych scenarzystów” — przepowiadał w r. 1947 Sergiusz Obraczow¹⁷. Przepowiednia ta spełniła się w dużym stopniu. Przykładowo: szwedzki reżyser filmowy A. Sjöberg pokazał w swym filmie *Panna Julia*, jak specyficznie filmowo-epicka konstrukcja może uszlachetnić teatralną dramaturgię Strindberga.

Przykładów powstawania nowych form konstrukcyjnych filmu fabularnego jest wiele. Jednocześnie rozwijają się i bogacą nowe postacie filmu dokumentarnego. Film poetycki przeżywa na nowo swój złoty okres w sposób nie spotykany od czasów awangardy francuskiej okresu niemego. Przed badaczami rodzajowych poetyk filmu otwierają się coraz to nowe dziedziny. Na rejestr ustalonych gatunków jeszcze za wcześnie, ciągle bowiem trwa proces ich formowania się.

Wracając w konkluzji artykułu do zagadnienia przy-literackości sztuki filmowej, podkreślamy jego doniosłość dla filmowych badań genologicznych. Film w zasadniczych swych rodzajach: fabularnym, poetyckim, dokumentarnym, naukowo-oświatowym, opiera się o zaplecze piśmiennicze. Tworzą się jednak w obrębie tych rodzajów nowe gatunki — jako przejaw młodości i samodzielności estetycznej sztuki kina. Gatunki te wykazują swoiste pokrewieństwa z gatunkami literackimi, stanowią ich

¹⁵ Por. W. K. Turkin, *Dramaturgija kino*, Moskwa 1938; G. Müller, *Dramaturgie des Theaters und des Films*, Würzburg 1942.

¹⁶ Por. W. Zdan, *Dramaturgija nauczno-popularnogo filma*, Moskwa 1950.

¹⁷ S. Obraczow, *Zapiski reżysera*, „Nowyj Mir”, 1947, nr 6.

odmienione warianty. Należałoby chyba zbadać, w jaki sposób i w jakim stopniu specyficzne filmowe formy gatunkowe wywierają wpływ na kształtowanie się nowych postaci gatunkowych literatury.

Sztuka filmowa stanowi dziś swoistą literaturę. Jest to literatura wzbogacona o autentyczny obraz świata, o widomą postać człowieka, o kompozycje malarskie i architektoniczne, o muzykę. Jest to ponadto literatura, dysponująca słowem w jego najgłębszym i najszlachetniejszym kształcie — w formie mówionej. Wystarczająca to chyba ilość powodów do tego, by założyć, że genologia literacka na równi z filmową odkrywać będzie nowe tereny i opisywać nie znane dotąd formy.

THE PROBLEMS OF FILM KINDS AND GENRES

SUMMARY

I. Film art has by-literary character. Four factors contribute to it:

1. Construction of cinematographic phenomenon on the basis of the montage method makes film shots according to Irzykowski „as quick as thought”. As regards construction of material film equals literature.

2. The preliminary phase of construction of any film is an idea written in the literary form, i. e. the scenario. Leaving aside the question whether scenario is an independent literary genre or not, one can say definitely that this preliminary phase is literature of some kind.

3. Every film can be related in words. There exist even special stories created on the basis of films. This would point to adherence of literary and film forms.

4. Words — the creative material of literary works appear also in film construction as its organic component often playing the role of connective element.

The above by-literary factors induce to undertaking genological researches aiming at ascertaining close relationship between literature and film.

II. Four fundamental kinds of films should be distinguished: feature films, poetic films, documentary films, scientific and educational films. Their equivalents in literature are: epic and drama, lyric poetry, journalism and political writing, scientific literature. Respective film categories subdivide in turn into several groups hard to define and systematically classify. Film theory as regards problems of genology is far from being complete and there are many gaps in it. These problems have never been the object of serious research, the only exception being the work of J. Bencit-Levy „Les grandes missions du cinéma”. For year it has been argued whether film genres should be recognized at all as such. The present historical situation in film art favours undertaking systematic investigations of its genology.

III. Among various branches contributing to the theory of film, genology appearing in the form of genre poetics, occupies an important and specific position. It plays a role of the filter of some kind through which conclusions drawn from the analysis of film work are being let through. Genre and kind determine all the elements of film work, both grammatical and stylistical. Aesthetics and philosophy of film construct their syntheses on the basis of recapitulation of particular poetics. Genological researches in the field of film have three aspects: a) historical, taking the development of particular genres and kinds into account, b) comparative, concerned

with the phenomenon of transformance of one genre form into another, c) aprioric, investigating the genre conscience of the author and the degree of its reflection in the film.

IV. Genology is the neglected sector of the theory of film as exemplifies hitherto prevailing notion regarding film dramaturgy as a normative and superior category. Subsuming all film materials under the scheme of the classic drama did not stand the pressure of the new film forms. Film is constantly looking for new forms of expression and for new creative attitudes. Owing to its experiments, it influences literature. Genological problems of literature and film seem to associate and unite again.

Przełożył Tadeusz Rybowski

ÈVE STETKA

Debrecen

CLAUDEL ET LA TRAGÉDIE ANTIQUE (I)

Parmi les nombreuses études claudéliennes parues depuis une trentaine d'années plusieurs se sont vouées à une analyse profonde du style de Claudel. L'établissement d'un contact entre ses idées et ses moyens d'expression avait paru nécessaire aux yeux des savants et des critiques éminents pour une compréhension plus générale du poète et du drame moderne. Rétrécir le problème c'est de l'élargir du même coup et c'est ce que nous nous assignons comme tâche cherchant les relations plus complexes et plus évidentes encore entre la tragédie antique et le drame claudélien. Un examen purement esthétique ne nous suffira plus. Les brillants essais consacrés à l'art d'écrire de ce grand poète¹, les grandes monographies richement documentées examinaient la question dans une indépendance peut-être voulue et limitée. Ces livres remplis de vues intéressantes et bien utiles n'aborderont pourtant pas les problèmes concernant la littérature comparée. Tout ce que nous savons de la genèse de la tragédie claudélienne est encore caché dans une pénombre à peine éclairée par des données précieuses bien qu'un peu incomplètes. La vie, la jeunesse, la conversion du poète sont minutieusement relatées par la grande monographie de Jacques Madaule et par d'autres livres² éminents autant qu'utiles.

Les historiens littéraires cherchèrent à établir des relations entre l'oeuvre claudélienne et les courants littéraires de son époque, sans trop de succès d'ailleurs. Ils en ont relevé qu'il était précurseur du drame moderne aussi bien qu'auteur des drames plutôt philosophiques dont les innovations introduites au scénario n'auront leurs effets que beaucoup plus tard. Dans tout ce qu'on venait de constater on est tenté de soupçon-

¹ M. Carrouges, *Eluard et Claudel*, 1945; H. Guillemin, *Claudiel et son art d'écrire*, 1955; L. Gillet, *Claudiel présent*, 1947; G. Duhamel, *Paul Claudel*, 1917, etc.

² J. Madaule, *Paul Claudel; Le drame de Paul Claudel*; G. Semjèn, *Paul Claudel*; S. Fumet, *Paul Claudel*, etc.

ner des fils de liaison jusqu'ici inconnus. Des recherches toutes nouvelles s'imposent.

Passons à l'alambic d'abord la vie de Claudel, quelques données de sa jeunesse et de sa conversion.

Le jeune lycéen venu à Paris de Villeneuve-sur-Frère a pu subir trois grandes influences importantes. Premièrement c'est la philosophie de la fin du siècle, philosophie imbue du positivisme, d'une pseudoscience sèche et stérile. Le déterminisme représenté par un de ses premiers maîtres, Renan, l'avait dégouté de fort bonne heure.

J'ai été élevé, ou plutôt instruit, d'abord par un professeur libre, puis dans des collèges (laïcs) de province, puis enfin au lycée Louis-le-Grand. Dès mon entrée dans cet établissement, j'avais perdu la foi, qui me semblait inconciliable avec la pluralité des mondes. La lecture de la *Vie de Jésus* de Renan fournit de nouveaux prétextes à ce changement de convictions que tout, d'ailleurs, autour de moi, facilitait ou encourageait. Que l'on se rappelle ces tristes années quatre-vingts, l'époque du plein épanouissement de la littérature naturaliste. Jamais le joug de la matière ne parut mieux affermi. Tout ce qui avait un nom dans l'art, dans la science et dans la littérature, était irrégulier. Tous les „soi-disant“ grands hommes de ce siècle finissant s'étaient distingués par leur hostilité à l'Église. Renan régnait. Il présidait la dernière distribution de prix du lycée Louis-le-Grand à laquelle j'assistai et il me semble que je fus couronné de ses mains. Victor Hugo venait de disparaître dans une apothéose. A dix-huit-ans, je croyais donc ce que croyaient la plupart des gens dits cultivés de ce temps. La forte idée de l'individuel et du concret était obscurcie en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur, je croyais que tout était soumis aux „lois“, et que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après-demain à débrouiller parfaitement. Tout cela me semblait d'ailleurs fort triste et fort ennuyeux. Quant à l'idée du devoir kantien que nous présentait mon professeur de philosophie, M. Bourdeau, jamais il ne me fut possible de la digérer. Je vivais d'ailleurs dans l'immortalité et peu à peu je tombai dans un état de désespoir³.

Il ne faut pas pourtant mettre en doute que les premières impressions de jeunesse ne laissent quelquefois des traces indélébiles dans l'âme. Sa religion même semble être un déterminisme baptisé. Dans ses deux premiers ouvrages (*La Tête d'Or*, *La Ville*) et dans les variantes de ceux-ci il s'attaque acharnement aux lois rigides et mécaniques d'une fatalité inexorable. Dans les autres pièces de jeunesse (*La Jeune fille Violaine*, *L'Echange*, *Le Repos du septième jour*, *Partage de Midi*) le problème de l'homme aux prises avec la fatalité, la providence et la grâce (qui ne signifieront dans l'œuvre claudélienne que les degrés graduels et nuancés d'une échelle poussée à l'infini) est placé au tout premier plan. A partir

³ P. Claudel, *Contacts et circonstances*, Paris 1940 (Voir: *Ma conversion*, p. 9—10).

de la version définitive de la *Jeune fille Violaine* (c.à.d. l'*Annonce faite à Marie*) commence la série des pièces plus mûres qui, ou bien comme la trilogie composée de l'*Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié* relatent le sort d'une famille à travers les péripéties de l'histoire de France au cours de la première et la deuxième moitié du XIX^e siècle, ou bien comme *Le Soulier de Satin*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L'Histoire de Tobie et de Sara* ou *Sous le rempart d'Athènes* nous introduisent dans un milieu historique ou biblique où l'homme tout en succombant à sa destinée continue la lutte et sort vainqueur du combat en regagnant des forces spirituelles infiniment variées.

Ce problème tellement cérébro-spinal dans le corps même d'un tel ou tel chef-d'oeuvre peut être rehaussé encore par le fait que Claudel lisait et examinait de près les chefs-d'oeuvre de l'antiquité, surtout les grandes tragédies d'Eschyle dont il traduira trois lui-même, l'*Orestie* composée de l'*Agamemnon*, des *Coéphores* et des *Euménides*. C'est au lycée Louis-le-Grand qu'il subit, les premiers contacts avec les auteurs grecs, il connaît à fond Pindare⁴, Eschyle, Sophocle, Euripide. Mais c'est surtout Eschyle qui imprènera son moule sur l'âme du jeune débutant. Sans en donner des preuves authentiques et détaillées, Georges Duhamel a déjà relevé ce fait dans son livre sus-mentionné.

Eschyle est, de tous les dramaturges (avec Shakespeare et plus que lui) celui qui semble avoir fait sur la jeunesse de Claudel la plus profonde et la plus durable impression. Claudel, qui devait beaucoup à Eschyle, a entrepris de traduire l'*Agamemnon*, et il a rendu quelque chose à Eschyle de ce qu'il lui devait en marquant, à son tour, la traduction de son empreinte personnelle⁵.

Tirer au clair ces rapports et non seulement les rapports, mais la parenté fondamentale et relative aux formes des pièces aussi bien qu'aux idées de celles-ci, c'est la tâche que nous voudrions accomplir par cette étude.

La deuxième grande influence est fournie par la littérature aussi bien que par la vie. Claudel est initié de bonne heure au cercle de la NRF, il est en correspondance avec André Gide et Jacques Rivière, il participe aux mardis fameux de Mallarmé, il fréquente les mêmes milieux d'écrivains et d'artistes que Henri de Régnier, Paul Valéry, Pierre Louÿs. Amis et contemporains, ils se sont tous mis sous le diapason des derniers Parnassiens, c'est là que leur carrière avait commencé. Avant sa conversion, Claudel lui-même est guidé par la Tristesse et la Beauté, notions élevées au-dessus d'une vie, d'une nature frustrées de miracles et de toute liberté. „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres — Mais, ô mon coeur

⁴ L'analyse de l'influence de Pindare sur l'ode claudélienne pourrait fournir la matière à une étude à part.

⁵ G. Duhamel, *op. cit.*, 83—84.

entends le chant des matelots!"⁶ — ces vers ont inspiré non seulement *La jeune Parque* de Valéry, mais aussi la *Princesse de la Tête d'Or*, aussi l'*Avare de la Ville*. La révolte contre une vie pétrée dans ces lois immuables et inexorables trouvait ses moyens d'expression d'abord dans la poésie par opposition au naturalisme dont le genre préféré, le roman essayait d'appliquer la pseudoscience de la fin du siècle à des milliers d'hommes. La quintessence de ces courants littéraires et philosophiques, le déterminisme provoqua une révolte dans l'âme du poète, il ne peut se souvenir de Renan qu'avec du dégoût. Et pourtant, converti, ayant déclaré son christianisme à plusieurs reprises il ne fait que combattre ces anciennes idées, telle une flèche qui se lance au ciel et après avoir décrit une courbe, revient au point de départ de sa carrière, mais dans une position bien différente. S'enfonçant dans le sol, elle mesure la distance des lignes droites par l'analogie que survole une courbe aérienne. Ainsi Claudel revient à ce sujet, c'est un cauchemar qui le hante, qu'il combat et dont il ne sera jamais tout à fait libre. Quelques années plus tard, il parlera de ses premiers maîtres d'un ton âpre à force d'être injuste.

Notre génération a une grande oeuvre à remplir et à réparer le crime de nos devanciers dont nous voyons partout les conséquences horribles. Les Flaubert, les Taine, les Renan, les Goncourt, les Zola et *tutti quanti* ne sont pleins que de noirceur, de néant, de scepticisme, de désespoir [...] Croyez que tout le monde commence à sentir cela et se détourne de ces cadavres empoisonnés. Quels que soient nos talents, les meilleurs de notre génération du moins s'efforcent dans la mesure de leurs lumières à une oeuvre de réparation et de reconstruction. Si l'homme ne vit pas seulement de pain, il vivra encore moins de la scieure de bois que lui fournissent pour provende les illustres écrivains dont je viens d'écrire (avec dégoût) les noms. Anatole France est le dernier de cette triste lignée!⁷

Plus il se sentait détaché de cette cruelle conception, plus il s'en révoltait. Poussé par la philosophie de son époque vers un approfondissement du problème il se heurta aux obstacles refaits par ses anciennes lectures, à ceux de la fatalité grecque. L'homme aux prises avec son sort forme le sujet de la plupart de ses pièces de jeunesse et la question de la grâce le suivra de près à partir de 1910, date de naissance de *l'Otage*. (Les premières versions de *l'Annonce faite à Marie* en savaient également bien long!)

Pour ne pas anticiper sur ce qu'on doit dire il faut jeter encore un coup d'oeil sur l'état du théâtre au tournant du siècle. Après une période bien sèche, qui manquait d'innovations aussi bien que d'esprit et du sens poétique, le théâtre symboliste renouvelle la scène par une atmosphère

⁶ Mallarmé, *Brise marine*.

⁷ La correspondance Gide — Claudel, citée par André Rousseau, *Les phares de 1900*, [dans] *Littérature du vingtième siècle*, p. 38.

plus idéale, plus poétique, parfois même plus éthérée. Antoine, Lugné-Poë, Paul Fort et plus tard Copeau⁸ procèdent à des expériences toutes nouvelles, des mises en scène naturalistes jusqu'à la féerie.

Les pièces représentées de Tolstoi, Ibsen, Hauptmann, de Maeterlinck et d'Edouard Schuré s'inspirent d'un élan vigoureux aussi bien que d'une conception très sombre du monde, leur symbolisme même appartient à un système de règles, de conventions rebattues qui ne font que refléter la croyance dans un monde reserré, voué à la destruction. Mais les images hésitantes, tout fraîches en représentent les tentatives d'évasion. L'île des Bienheureux c'est la Beauté pour les poètes de la fin du siècle. Par cette idée même ils se virent obligés de se rapprocher de l'idéal grec de la beauté, aussi la poésie lyrique de cette époque-là fut-elle pénétrée de la philosophie grecque et des images grécisantes (Leconte de Lisle, Mallarmé, Valéry). A l'opposite d'une existence rétrécie, bornée et dépourvue de miracles les révoltés inauguraient non seulement la Beauté. Tout en s'évertuant de trouver de nouvelles valeurs, ils se rabattaient sur „la vie“, sur „le pouvoir“, notions sans issue et pleines de dangers à venir...

Claudiel a subi de ces influences, mais il avait pourtant un meilleur lot. Il en tenait de toutes, mais même dans ces problèmes-ci il n'a cherché que l'essentiel. L'homme est-il libre? ne l'est-il pas? Dans la *Tête d'Or* il y répondra par la négative. Mais dans ses autres pièces il abordera la question d'une façon tout à fait singulière, appliquant une méthode qui loin d'être scolastique se témoignera d'un optimisme et d'une logique victorieusement regagnée. A côté de ces influences littéraires, philosophiques et livresques peuvent être rangés les grands événements de sa vie, ses voyages en Amérique, en Chine, au Japon, sa carrière diplomatique dont il sera dégoûté aussi bien que de la famine d'argent de certains milieux bourgeois⁹.

Muni d'un bagage littéraire très varié c'est pourtant la littérature antique qui lui servira de base et dont il sera sans cesse rapproché par les problèmes qu'ont soulevés les courants littéraires de son époque même. Ses enthousiasmes rimbaldiens et sa conversion¹⁰ iront de pair, il essayera

⁸ 1887—1896: Antoine au Théâtre Libre; 1890: Paul Fort crée le Théâtre d'Art dirigé plus tard par Lugné-Poë; 1913—1924: Jacques Copeau au Vieux-Colombier.

⁹ Voir les propos de Thomas Pollock Nageoire dans *L'Échange*:

Il est bon d'avoir de l'argent à la banque. Glorifié soit le Seigneur qui a donné le dollar à l'homme,

Afin que chacun puisse vendre ce qu'il a et se procurer ce qu'il désire.

Et que chacun vive d'une manière décente et confortable, amen —

L'argent est tout; il faut avoir de l'argent; c'est comme une main de femme avec ses doigts.

Voyez-vous, faites de la monnaie!

(Paul Claudiel, *L'Échange*, acte I).

¹⁰ Le 25 décembre 1886.

même d'en rétablir de profonds rapports causaux. Son univers poétique ne se simplifiera pourtant point. Bien au contraire! Il garde tout ce qu'il a vécu, tout ce qu'il a éprouvé. Et l'amour d'une femme mariée le pousse encore vers une éclosion, vers un épanouissement de son talent synthétique aussi bien qu'original. „Dieu écrit droit sur les lignes courbes“¹¹ — qu'est-ce, sinon une fatalité adoucie qu'il appelle désormais la Providence. Voici encore une branche de l'arbre touffu: l'amour platonique et son interprétation chrétienne... Mais les branches s'allient et se confondent pour former une couronne de feuillage unique, aussi devons-nous séparer et examiner de plus près ce qui paraît tout vraisemblable dans la connaissance de la vie et de l'oeuvre du poète, mais qui n'est point sûr sans une analyse minutieuse de celle-ci.

*

Pour définir tel ou tel genre littéraire, il ne nous suffit pas d'en connaître le sujet, il nous est bien plus important d'en relever l'idée et la forme. En parlant des influences de l'antiquité, il nous est indispensable de se détacher d'une conception qui ne se borne qu'aux recherches des sujets poétiques communs dans l'oeuvre poétique de deux poètes ou de deux littératures. Le César de Corneille, la Phèdre de Racine ont beau porté d'illustres noms antiques, l'un n'est qu'un précieux, l'autre une janséniste du XVII^e siècle. Les auteurs qui avaient pillé les pièces et les sujets grecs au cours du grand siècle ne l'ont fait que pour soulever les problèmes tout modernes conformément aux exigences de leur époque. La première pièce de Racine, les *Frères ennemis* avait beau relaté la vieille histoire des descendants des Atrides, elle n'a servi que de remâcher les problèmes un peu vieillis de la Fronde, l'opposition d'un machiavélisme vulgaire d'une part et d'une révolte nobiliaire de l'autre. Les antagonismes entre Héraclius-Martian et Phocas chez Corneille, l'analyse de l'âme passionnément vertueuse d'une Andromaque chez Racine se témoignent d'une conception toute moderne du sujet qui n'aura désormais rien à voir ni avec l'idée, ni avec la forme originale du modèle. Le classicisme du dix-septième siècle avec ses trois unités se fondait sur une esthétique qui avait, pour ainsi dire, falsifié les règles poétiques de l'antiquité et qui ne s'était appuyée d'ailleurs que sur Aristote, Horace et plus tard sur Boileau. Ces auteurs avaient dressé le bilan des ouvrages écrits jusqu'à leurs époques, mais ils ne connaissent point le développement des genres poétiques et les étapes que l'évolution de la tragédie devait nécessairement traverser. C'est aux

¹¹ Proverbe portugais, cette devise prétend expliquer l'idée maîtresse du *Soulier de Satin*.

recherches modernes auxquelles nous remercions ces données dont les lueurs ne nous seront pas inutiles ¹².

De même, *Le Roi Candaule* de Gide, *L'Oedipe* de Cocteau, *La Guerre de Troie n'aura plus lieu* de Giraudoux, *L'Antigone* ou *L'Eurydice* d'Anouilh se consacreront au cours du vingtième siècle à des sujets grecs, mais pour la seule cause d'en pouvoir tirer des conclusions bien actuelles, et profiter encore du piquant qui procède de l'opposition du „vieux jeu“ et de l'interprétation allusive, sentimentale, ayant souvent d'ailleurs une portée politique ¹³.

Or, Claudél n'a jamais abordé un sujet grec, excepté sa farce lyrique, intitulée *Protée*, et son petit essai dialogué *Sous le rempart d'Athènes*. Ce dernier n'a rien à voir avec n'importe quel sujet antique, le poète a plutôt choisi un entourage, une atmosphère convenable à ses vagabondages spirituels. Pourtant, il est lié par mille attrait à la tragédie antique, attrait plus profonds et bien plus importants que la parenté des sujets. Ces liens remontent à des influences de la structure dramatique, c'est à dire un élément appartenant à la forme des pièces, et à des idées qui serviront de base à des différents conflits tragiques.

M. G. Thomson nous a révélé les formes originales et rudimentaires de la tragédie antique qui prenait sa source dans les mythes d'initiations des fêtes dionysiaques ¹⁴. Sans vouloir trop entrer dans les détails, nous n'en reproduirons ici que ce qui nous paraît fort nécessaire.

À la base de la tragédie antique, c'est un mythe qui pousse ses branches pour qu'elles se changent en poésie. Un mythe d'initiation tout d'abord. Les aspirants doivent traverser trois périodes ¹⁵: l'envoi (pompé), l'ordalie ou le concours (agón) et le retour glorieux (kómos).

L'initiation de la société primitive au mythe comprenait des périodes bien différentes et superposées les unes aux autres. Il y avait d'abord une société de jeunes gens qui attendaient d'être reçus aux rangs des adultes. Ils étaient ramenés au sein de la nature, au printemps, où toutes sortes d'épreuves les attendaient, ou bien, ayant vécu d'abord dans une maison des reclus, ils se soumettaient, le jour arrivé, à une sorte d'ordalie d'où ils sont retournés vainqueurs. Le deuxième stade, à un degré plus haut de l'évolution sociale, c'est la fête dionysiaque. Inspirée et enthousiasmée par le culte, la jeunesse se rendait au sein de la nature où elle a célébré

¹² G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1950.

¹³ *La Guerre de Troie n'aura plus lieu* représentée en 1935 a été applaudie par la gauche et la droite tour à tour.

¹⁴ Voir encore Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1903, et J. Csengery, Préface à la traduction hongroise des oeuvres complètes d'Eschyle.

¹⁵ Thomson, *op. cit.*, p. 163 et les suivantes.

la mort et la résurrection du dieu par des débauches sexuelles. Les bacchants et les bacchantes se revêtaient de la peau de chèvre et dansaient et chantaient des hymnes pour s'identifier avec le dieu dans un excès de joie et de délire. Plus tard l'imitation et les costumes barbares ont complètement disparu, mais la tradition quasi-religieuse a maintenu certains vestiges de la cérémonie. Celle-ci se réduisait plus tard au simple chant et à la représentation de la mort et de la résurrection du dieu. Les femmes, désormais attendaient à l'autel le retour de la procession conduite par un seul personnage. C'est de ce personnage que le Coryphé prend son origine. La cérémonie se composait donc d'un dithyrambe chanté tour à tour par le Coryphé, par des hommes ramenant la procession, et par les femmes attendant à l'autel. Les strophes et les antistrophes remontent à ces formes structurales. Le chef du chœur récitera plus tard des hymnes qui peu à peu se transformeront en une histoire, en une action, de sorte qu'il s'adaptera à un rôle plutôt qu'à un simple chant. La forme primitive de la tragédie antique, c'était un *oratorio* dont les différentes parties ont été partagées entre le chœur et un acteur unique. Cet *oratorio* composé des questions, des réponses et des chants réciproques et dont le caractère est maintenu pendant les époques les plus différentes a continué à exister lorsque Eschyle et plus tard Sophocle ont introduit à la scène le second ou le troisième acteur. Aristote nous renseigne que le second acteur a été introduit à la scène par Eschyle, le troisième par Sophocle¹⁶. Ils n'ont jamais surpassé ce chiffre, et même chez Eschyle le troisième acteur (s'il y en a) est réduit au silence pendant le dialogue des deux premiers. Même les personnages subalternes ou épisodiques (les messagers, les annonciateurs) ne font partie que du chœur, et c'est très rarement qu'ils aient un propre caractère. Ce que nous devons retenir encore de ces faits, c'est que le conflit de la tragédie antique n'est pas produit par des relations qui lient ou bien qui opposent les personnages les uns aux autres, mais par la relation ou l'opposition d'un seul héros à la fatalité, à son propre sort même. Ce ne sont pas les Grecs que la reine Attossa ou le roi Xerxes maudissent dans *Les Perses* d'Eschyle, mais la fatalité. Le Prométhée enchaîné avait beau défié Zeus, et celui-ci le punissait en vain, ils étaient tous les deux liés par les Moïra qui se prêteraient d'ailleurs à conclure la paix entre eux. Dans *Les Sept contre Thèbes* le trouble qui s'est mis dans la famille d'Oedipe est caractérisé par son accent irrévocable. Et l'*Orestie* embrasse le sort de toute une famille. La malédiction qui pèse sur la maison des Péploïdes ne sera levée que par le dieu Apollon, et la déesse Athéné aussi bien que par le jugement social de l'Aréopage inspiré par les dieux. Même dans la trilogie de

¹⁶ Arist., *Poet.* 4. 16. 1449 A.

Sophocle qui comprend la triste histoire d'Oedipe et de sa famille c'est l'homme en face de son sort ou les lois divines d'où le conflit tragique prend son origine. Ce caractère sacré qui détermine la structure des pièces reste un peu effacé dans l'oeuvre d'Euripide, mais chez Eschyle et Sophocle il est encore en pleine vigueur.

Ce que nous devons relever de ces faits, c'est que Claudel lisant, étudiant de près les tragédies d'Eschyle et même en les traduisant a pu apprendre, consciemment ou instinctivement bien des éléments structuraux, poétiques, relatifs aux idées aussi bien qu'à la forme des pièces.

Pour résumer, ce n'est pas seulement le caractère sacré de la conception tragique de l'antiquité qui l'avait influencé de bonne heure, mais tout ce qui appartient au domaine esthétique à cette conception, à ce genre littéraire. La tragédie antique¹⁷ c'est un oratorio dialogué avec un seul héros principal (et qui à la rigueur n'en peut comprendre que deux ou trois) et avec du chœur. Le conflit est strictement lié au caractère de la tragédie. Il ne procède ni des événements, ni des relations humaines comme dans les drames modernes, il prend sa source dans certaines situations sues et connues d'avance. Ses héros sont toujours aux prises avec la destinée et leur caractère ne subit pas de changements. Ce sont des tableaux presque immuables dont le conflit est substitué par la crise tragique et qui, au lieu d'un progrès nous présentent une évolution graduelle. L'action se déroule sur une toile tendue entre le ciel et la terre, action prévue avec des nuances sentimentales infiniment riches. Ce qui nous en intéresse le plus, c'est la voix humaine et non pas des événements proprement dits.

Or, si nous abordons le théâtre de Claudel de ce côté, ce qui nous frappe à la première vue, c'est justement ce caractère d'oratorio. Ses drames, il ne les a pas écrits pour la seule cause d'être représentés dans n'importe quel théâtre, ils étaient pour la plupart (et surtout les premiers) trop prolixes, trop pleins de grands monologues intérieurs, et même trop incohérents en apparence pour cela. Plus tard il se voyait obligé d'en faire les versions pour la scène, versions abrégées, remaniées, quelquefois même tronquées. Ce n'étaient donc pas des „dramas", c'est à dire „actions" au sens strictement moderne du mot. Malgré les innovations introduites au scénario, la majorité de ces pièces est composée des drames philosophiques qu'on lisait plutôt ou qu'on récitait à la radio. Les tragédies de Claudel ne se distinguaient pas par un style concis, par une allure vive et roulante des dialogues. Bien au contraire! Les éléments lyriques y prédominent fournissant la matière des longs monologues à plusieurs pages, les héros, les héroïnes y chantent l'hymne de leur

¹⁷ Nous pensons surtout aux pièces d'Eschyle et de Sophocle.

solitude et leurs relations semblent être déterminées par certaines forces supérieures à l'homme. Nous n'avons qu'à penser à quelques éléments structuraux du *Soulier de Satin*.

Le spectateur apprend, comme s'il s'agissait d'une circonstance absolument naturelle, que le mari, le roi, la cour d'Espagne, l'Afrique et l'Amérique sont au courant des amours de Rodrigue et de Prouhèze, et que la fameuse „lettre à Rodrigue“ écrite par Prouhèze désespérée circule comme un proverbe entre les trois continents. Autre trait admirable: en ces quatre journées qui représentent plus de dix ans, les deux amants ne se rencontrent devant nous qu'une seule fois, et c'est au large de Mogador, sur le pont du vaisseau amiral, en présence des officiers de la flotte. Il leur faut l'univers pour scène, avec ses océans, ses étoiles et ses populations¹⁸.

„Les deux amants ne se rencontrent devant nous qu'une seule fois...“ Cette phrase si juste de Dominique Fernandez donne bien à réfléchir. En examinant de près les drames de Claudel ce qui saute aux yeux tout d'abord c'est que leurs héros, ces héros bien solitaires sont seuls à combattre leur destinée et l'entourage ne fait qu'assister à leur rôle. Et même les rencontres, les amours sont subordonnées à cette solitude un peu métaphysique de sorte que le conflit tragique ne procède pas des chocs, des antagonismes issus des relations humaines, mais il a son origine dans l'âme et dans le sort même du héros. On ne peut pas trouver rien de semblable dans les drames modernes, cet élément remonte à l'antiquité.

Sa première pièce écrite à l'âge de 18 ans, *La Tête d'Or*, est un oratorio à plusieurs parties. Chose curieuse et bien remarquable, l'auteur n'indique ni les scènes, ni les actes, il n'a divisé son drame qu'en „parties“, tout comme les Grecs les leurs.

L'action se déroule dans un temps indéfinissable, dans un temps mythique comme la majorité des tragédies grecques¹⁹. Le héros de la pièce est modelé sur Rimbaud, et les éléments dramatiques semblent être influencés de près par les *Perses* d'Eschyle. Mais Simon Angel, ce héros absurde et sympathique à la fois absorbe plusieurs traits de caractère de Napoléon aussi bien que ceux des grands conquérants et des aventuriers du XIX^e siècle. En outre, on parle dans la pièce d'empereurs, d'empires d'Orient, de dix grandes batailles à la frontière de l'Est et de l'Ouest. On y prête serment sur les dieux antiques aussi bien que sur les saints. Ce milieu légèrement et consciemment anachronique explique l'intention du poète de rester fidèle aux nuances de l'action qui se passe à l'intérieur de l'âme et de ne pas se soucier de rien en dehors de cela. Plus tard,

¹⁸ D. Fernandez, *Le Soulier de Satin*, NRF, 1^{er} févr. 1959.

¹⁹ Parmi les tragédies d'Eschyle il n'y a que *Les Perses* qui ait un sujet „moderne“ c'est-à-dire actuel et dont le temps soit précisément défini. Parmi celles de Sophocle il n'y en a même pas.

Claudiel indiquera plus strictement le lieu et le temps de l'action, ainsi la version définitive de *l'Annonce faite à Marie* est reléguée au Moyen Âge, l'histoire de Christophe Colomb se déroule dans l'époque de la grande découverte et celle du *Soulier de Satin* quelques années plus tard. La trilogie (composée de *l'Otage*, du *Pain dur* et du *Père humilié*) embrasse l'époque de trois générations à partir de l'ère napoléonienne jusqu'à l'unification de l'Italie et le petit essai dialogué, *Sous le rempart d'Athènes* se situe dans un temps très ancien, mais saisissable par ses couleurs authentiquement belles. Tout en s'éloignant du temps mythique et indéterminé Claudel choisit des époques vaguement historiques où les légendes ont encore libre accès. Cette indifférence à l'égard du temps est valable pour l'espace aussi. L'action de la *Tête d'Or* se déroule, dans un espace mythique, celle de la *Ville à Paris* dans le Paris futur peut-être, avant et après la dernière grande révolution de l'humanité. *L'Echange* a pour espace l'Amérique moderne, *Le Soulier de Satin* trois continents à la fois, la trilogie se déroule en France et en Italie de même que *Le Repos du septième jour* dans une Chine légendaire. Mais ces espaces, Claudel ne les a pas peints pour placer ses héros dans un milieu quelconque ou pour tâcher de les expliquer par leur entourage à la manière de la dramaturgie naturaliste. Les paysages, les espaces variés ne se rassemblent dans l'oeuvre du poète que pour faire partie du chœur de l'oratorio...

Dans les tragédies grecques il y avait très peu de décor, elles n'employaient guère d'effets extérieurs. Ce n'était que le texte, la pure parole humaine qui résumait ce qui s'était passé jusque là, le chœur ou le héros principal avertissait les spectateurs qu'il y avait quelque part une maison, ou bien qu'Ajace a massacré des moutons au lieu de ses ennemis sur le bord de la mer. Les cothurnes et les masques étaient les seuls accessoires de la tragédie antique et ceux-ci même ne servaient qu'à indiquer des caractères typiques au lieu des éléments quasi hors-dramatiques, mais trop fréquemment employés dans les pièces modernes. Dans celles-ci le milieu fait partie de l'action même et il en est presque inséparable. Claudel ne s'adapte ni au procédé antique, ni à la conception moderne, la représentation de différents entours ne lui sert qu'à donner une sorte d'accompagnement aux aventures célestes et terrestres de ses héros. Si les personnages des pièces naturalistes sont mangés par leur milieu, ceux du drame claudélien absorbent plutôt leur entourage, ils en créent des symboles pour s'expliquer le plus vigoureusement possible... Chœur étrange, puisque l'espace et le temps suivent le héros, qui à l'égard d'eux reste tout à fait libre...

La conception antique, d'autre part n'a pas connu la tragédie à plusieurs personnages dont l'atmosphère chargée d'électricité est assurée par

la participation de personnages secondaires au conflit. La tragédie moderne, au contraire, n'en connaît guère que de telles. Claudel, cependant, introduit à la scène plusieurs personnages, mais, — et ce qui est bien important — ceux-ci ne contribuent point à la tension tragique, ils ne servent qu'à motiver et à accompagner tout ce qui se passe avec le héros. Ces personnages font donc partie d'un chœur particulier qui accompagne et motive l'action, sans en changer les ressorts déterminés d'avance. Le chœur antique avait plaint le héros, l'avait exhorté, l'avait averti même de certains périls, il servait donc à expliquer l'état d'âme du personnage principal ou bien celui du spectateur. Il ne faisait qu'accompagner de très loin les événements, et de dresser un décor oral autour d'eux, tout comme dans l'opéra italien l'orchestre suit de loin le *bel canto*, les grands airs d'opéra. Les vestiges du chœur antique ont survécu dans les tragédies du XVII^e siècle où les confidents et les confidentes n'ont ni des rôles à part, ni des caractères à eux, ils ne servent qu'à interpréter et qu'à lier l'action. Ce n'est que Racine qui fera usage pour la première fois des confidents tels qu'Oenone ou Narcisse qui participeront vigoureusement à l'action même et qui auront des traits de caractère fortement accusés et développés conformément à la conception moderne du drame. Ce sont les chœurs antiques d'où procède le rôle des confidents, mais la tragédie se développera vers une forme plus concise et plus compliquée à la fois. Le théâtre romantique élargira la scène pour compliquer du même coup l'action et le conflit dramatique. Claudel, tout en embrassant le monde entier reste bien classique, pour lui l'entassement des lieux et des continents, l'extension des milieux, le pullulement d'un tas d'hommes ça et là ne sert qu'à munir ses pièces d'un chœur symbolique dont l'unique fonction se réduira à souligner les relations du héros avec son propre sort.

Ses premiers coups d'ailes semblent pourtant être un tout petit peu maladroits. Le chœur antique avait une tonalité homogène malgré le flux et le reflux des strophes et des antistrophes. Les personnages de Claudel qui passent par la scène sans aucune raison relative à l'action peignent toujours une autre couleur sur la tonalité du fond.

Le héros principal de la première pièce de Claudel, c'est Simon Agnel, jeune homme affamé du pouvoir. Nous le rencontrons pour la première fois près du cadavre de sa femme morte d'épuisement. Le père de celle-ci passe brusquement par la scène, en vain lui parle-t-on, il s'en va pour ne revenir jamais. Il apparaît justement au moment où les personnages parlent de leur désespoir, de toutes les misères de l'existence, du marasme qui reconquit graduellement les cerveaux et les âmes. Ce vieillard muet ²⁰

²⁰ Le rôle se prête à une comparaison avec le Page muet de Camus, dans la pièce intitulée *Le Malentendu*.

appartient au chœur symbolique qui entoure et qui accompagne l'action. De même, le paysan qui apparaît dans la première partie assume la tâche de représenter la force et la vie par opposition aux questions trop abstraites, trop métaphysiques qui tourmentent Tête d'Or. A sa vue Simon Agnel tombe évanoui, puis il reprend connaissance.

LE PAYSAN

Vous voilà réveillé! Hu! Bonne nuit! Hu!

(Il sort avec sa charrue)²¹.

Ce réveil, cette reprise de connaissance a une force d'expression singulière, Tête d'Or est averti par ce vieillard que la vie prévaut sur une certaine logique terrible et stérile qui fait tout rappeler à la mort. Le paysan, personnage épisodique tout comme le beau-père de Simon est membre du chœur décomposé qui, au point de vue de la fonction dramatique, n'a qu'à renforcer l'impression produite par les paroles et les actes du héros principal.

Cette pièce, la première n'a qu'un seul protagoniste, Tête d'Or, et même son grand ami, l'adolescent Cébès²² a qui il reste lié par une amitié étrange et passionnée, même la Princesse, son adversaire et son amour, même l'Empereur n'y figurent que pour contribuer à la désillusion complète du héros, pour souligner encore ce qui est constaté, ce qui est évident dès le début. Au surplus, le caractère de Tête d'Or n'est point soumis à des changements. C'est un caractère immuable à force d'être pétri dans son amertume et dans son désespoir.

Par où commencerais-je

Pour exprimer l'ennui qui ne commence pas, mais qui, comme l'objet d'un long regard reste fixe?

Toutes les maladies veillent sur nous, l'ulcère et l'abcès, le cancer qui ronge la langue et la lippe; un malade lève son masque couvert de larves infectes!

La phthisie fait son feu; les parties honteuses moisissent comme le bois; et le sac du ventre

Crève et vide dehors les entrailles et les excréments.

N'est-ce pas horrible? mais notre vie

Qui se fait de fête à un repas de larves s'empiffre

Jusqu'à ce que, comme un chien qui vomit des morceaux de viande,

Le ventre bourré se révolte et qu'on rende gorge sur la table.

— Parfois quelque homme connaît la privation de tout bonheur²³.

²¹ P. Claudé, *Tête d'Or*, I, p. 32.

²² Le rôle de Cébès se borne à souligner l'état d'âme de Simon Agnel, il meurt dans la deuxième partie. Ses craintes maladives ont pour rôle d'exprimer celles de Simon. Son âme est l'écho sensible d'une force plus virile. Voir *Tête d'Or*, II, p. 11—12.

²³ P. Claudé, *op. cit.*, p. 26—27.

Tête d'Or connaît sa destinée qui reçoit un sens général, l'humanité est vouée à la mort et à la destruction. Il veut regagner sa liberté par le pouvoir temporel.

Imprégné par ce désespoir il continue son existence sans aucune pitié, sans aucun appui moral. Nous le rencontrons à la cour de l'Empereur en rapportant la nouvelle d'une très grande victoire remportée sur les ennemis de celui-ci. Aucun fil ne lie la première partie à la deuxième sinon le désespoir sans cause et sans issue du protagoniste même! Voici encore un élément de l'oratorio grec... Ce n'était pas la structure sévèrement logique qui reliait les événements de la tragédie antique et des trilogies, mais la destinée même.

D'ailleurs cette deuxième partie peut être rapprochée des *Perses* d'Eschyle²⁴. Ça et là il s'agit d'une ville assiégée, d'un pouvoir attaqué, d'un empire dont la décomposition paraît certaine. Même l'attitude des deux auteurs à l'égard des vaincus est la même. Eschyle a écrit *Les Perses* après la victoire de Salamine. Il était trop pénétré de l'esprit patriotique pour ne pas se réjouir de la défaite de ses ennemis, pourtant il se témoignait d'une certaine pitié à l'égard de ceux-ci. Le jeune Claudel aussi s'était mis du parti du vainqueur, Tête d'Or, qui anéantissait non seulement les ennemis de l'empire, mais le pouvoir de l'ancien empereur aussi. Mais Claudel fait sentir une extrême pitié pour la fille de l'Empereur et pour Cébès qui meurt tout simplement du désespoir. Ces deux personnages s'avèrent impuissants lorsqu'il s'agit de dévier le héros principal de son chemin, ils ne font que le renforcer encore dans sa solitude. Les soldats, les officiers de la dernière partie tout comme le Déserteur n'ont pas des rôles continuels et organiques insérés dans la structure même de la pièce, leur unique fonction consiste dans le fait qu'ils illustrent, qu'ils accompagnent le sort du héros. Dans la première partie Cébès passait pour un personnage bien important, pourtant il disparaît dans la deuxième, il n'aura plus de fonction dans la marche des événements. Il n'influe sur les décisions de Tête d'Or non plus. Celui-ci marche tout seul contre la fatalité, sans amis, sans aucune relation sentimentale, et au surplus, sans aucun adversaire. Certes, il tue l'Empereur, mais les partisans de celui-ci capitulent devant sa force. La Princesse, cette âme pleine de bonté et de douceur aurait pu être sa digne compagne, mais ils ne se rencontraient que trop tard. La jeune fille qui s'était réfugiée dans une forêt a été clouée à un arbre par le Déserteur et c'est Tête d'Or, qui la délivre. Mourant, il lui confie son royaume, il ordonne de la couronner reine. Tête d'Or a beau lutté, les grands faits héroïques qui manquaient du

²⁴ Voir l'allusion de F. Nathan. *L'Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris 1954, p. 31.

but ne lui avaient guère donné satisfaction. C'est la beauté et la bonté de la Princesse auxquelles il a eu recours dans ses derniers moments. Dans sa première pièce Claudel a donc un peu combattu le vitalisme, la *Wille zur Macht* ayant mis sur la scène un héros délibéré de toute contrainte morale. Tête d'Or a tué l'Empereur sans aucun but, il s'empara du pouvoir conduit par son désespoir et son orgueil. Cet acte et ses guerres de conquête ne sont motivés que par sa croyance à la futilité des choses et de la vie. Aussi pouvons-nous en conclure que Claudel n'a subi l'influence nietzschéenne que pour en secouer le joug. D'ailleurs la même attitude reparait dans la pièce d'Eschyle; Atossa répond aux reproches du peuple par une déclaration hautaine, son fils, le roi n'est pas obligé à assumer la responsabilité à son égard.

Adoré par les masses, Tête d'Or traverse les champs de batailles aussi bien que la vie, accompagné partout par un cortège composé de soldats, de capitaines, de courtisans, de messagers, qui ne sont pas toujours les mêmes, qui changent conformément aux situations et à l'état d'âme du héros. Ces personnages secondaires forment le choeur autour de la lutte du héros et de la fatalité.

Cet oratorio dont le caractère n'est pas changé par la deuxième version peut être apparenté de plus d'un point de vue aux *Perses* d'Eschyle. Là aussi il s'agit d'une grande bataille, de la victoire de Salamine remportée par les Grecs sur les Perses. Comparons la deuxième partie du drame de Claudel à la tragédie d'Eschyle. Chez celui-ci Atossa et le choeur attendent le Messenger pour entendre des nouvelles de la grande bataille décisive engagée entre les Grecs et les Perses. Sûre de la victoire, la reine s'inquiète pourtant d'un songe, mais le choeur et le coryphée essayent de la calmer. Le Messenger arrive et annonce la défaite. Il donne une large description de la bataille, il relate détaillément la grandeur, le pouvoir et la liberté démocratique d'Athènes, puis la ruse des Grecs imputée à un démon. Puis, d'un naturel tout à fait dégagé, il raconte l'histoire horripilante de la bataille de Salamine, il énumère les pertes, les héros disparus, donne un tableau détaillé du carnage. Le choeur accompagne ses paroles des cris de désespoir. Déchirée par les nouvelles funestes et par l'angoisse Atossa se rend au tombeau de Darios avec des gâteaux destinés à être sacrifiés et l'ombre de celui-ci lui parle de la nécessité de la défaite issue de l'orgueil des Perses que les dieux avaient punis à juste titre. La tragédie se termine par le retour de Xerxes qui déchire ses vêtements, en pleurant ses malheurs. La deuxième partie de la *Tête d'Or* a la même structure, bien que le sens en paraisse contraire. Les partisans de l'empereur l'entourent et croient prévoir la perte de leur pays et de leur légions. L'atmosphère lugubre qui enveloppe les grands monologues de la deuxième partie est la même que celle qui assombrit Atossa méditant sur son

songe et attendant les nouvelles du Messenger. Les plaintes de l'Empereur et de son entourage peuvent être confrontées à celles de la Reine et du chœur apprenant le dénouement funeste des événements ²⁵.

Dans la pièce de Claudel le Messenger annonce la nouvelle d'une glorieuse victoire remportée par Tête d'Or sur les ennemis de l'Empereur. La structure chorale de cette partie est assurée par les questions et les réponses du Messenger et de la cour.

LE MESSENGER

Je ne puis point
Mordre au verre avant que cette joie excessive,
Qui me soulevait sur mon cheval, tandis que je galopais vers vous,
N'ait parlé!
Je dis que ce royaume a été sauvé par des mains pleines de sous et de diamants!
Il n'eut point honte de mendier sur les ponts, dans les carrefours
Tendant ses mains princières,
Enfonçant dans la boue ses genoux armés ...

LE CINQUIÈME

Nous l'avons vu!

LE MESSENGER

...Fixant devant lui ses yeux étincelants, tel qu'une Andromède aux crins de
cheval, plus fier que le Dieu du Vent quand devant les eaux
Il s'agenouille, tendant ses mains aux chaînes, sur les rochers d'Occismor.
Jusqu'à ce qu'il entrât jusqu'à l'enfourchure dans l'aumône!
Car chacun le regardait avec étonnement et, frappé d'une honte obscure, lui
donnait en silence ce qu'il avait.
Il était venu, notre roi, prince singulier par sa beauté, orné d'actions merveilleuses!
Et pleins d'une douleur secrète, nous nous rappelions la face terrible et charmante!

LE PREMIER

C'est ainsi que ...

LE MESSENGER

Si quelqu'un osait lui parler le premier, disant: „Qui êtes-vous!“
— Il le regardait aussi et répondait: „Ce qu'il te semble, tu ne te trompes pas“.
„De quel danger — repartait-on aussitôt — sommes-nous menacés! Pouvru
que nous puissions
Lui échapper, mon Dieu!“
„Tu voudrais vivre en sûreté?“
„Certes — disait l'autre — oui!“ „Tu ne le peux pas, mais ayant tout souffert,
tu mourras avec honte“.
L'homme changeait de jambe et disait après un peu de temps:
„Que puis-je faire, crois-tu?“ „Eh bien,
Je braverai le sort contraire!“
„Ne puis-je prévaloir contre lui?“ „Ne le peux-tu pas?“ — Et ajoutait:

²⁵ Lire et comparer: Eschyle, *Les Perses*, vers 149—531, et Claudel, *Tête d'Or*, p. 42—75.

„Aujourd'hui, homme outragé, tu peux te venger de ton opprobre!“ —
On répétait ces paroles, et celui qui les avait entendues, parfois,
Ne les oubliait pas, mais, laissant sa femme seule dans son lit;
Il marchait toute la nuit dans la chambre, retournant des pensées telles que
celle-ci:

Veux-je ou ne veux-je point!
Et si je veux, ne puis-je point?
Jusqu'à ce qu'un mot faible, plein d'un sens enivrant,
Apparut à l'intelligence: Je peux!

LE PREMIER

... Que fut réunie l'armée de salut?

LE MESSENGER

Oui.
Voici donc
Que dans l'âme douloureuse s'installe une fureur de captif!
Ils renoncent à vivre, et criant: en avant! ils vont où bat le rappel.
Mal sûrs encore,
Quand, comme un maître au milieu de ses ouvriers, il marche parmi eux, les
regardant tous, s'assurant
Que chaque chose était selon son ordre,
Ils tournaient vers lui leurs rangées d'yeux de toutes couleurs, et ils furent
réconfortés.
Tous, ils étaient joyeux de quitter leurs familles et leurs métiers.
Et comme sur le talus il y avait un grand genêt, arbre de fleurs jaunes, cher
aux abeilles,
Il le fit couper, et, l'ayant baisé, il ordonna de le porter près de lui, et alors il
monta à cheval.
Et les soldats, attendant que leur tour fut venu de partir,
Écoutaient derrière eux le bruissement du drapeau, coq de la guerre, chant des
voiles!

TOUS

Allons! parle! parle!

LE MESSENGER

Mais, quand ils furent sur le champ où il fallait mourir ou vaincre,
Ils connurent un autre drapeau.

LE PREMIER

Quel drapeau?

LE MESSENGER

Quel drapeau? Pas un frivole bout de soie, une toile d'araignée au bout d'une
rame à haricots,
Mais comme un ancien gibet avec sa charge de pendus ou comme un mât armé
de vergues,
Le monstrueux drapeau de notre misère, énorme, chargé de chaînes!
Ils le virent, posant eux-mêmes leurs pieds sur un sol engraisé du bétail
obscur de leurs
Pères et de leurs mères.

Et d'abord ils se serraient les épaules et le combat se maintint quelque temps.
Mais, à la fin, pleins d'une colère comme celle qu'excite l'argent,
Ils se ruèrent en avant tous ensemble, se faisant connaître leurs voix discordantes.

Et alors je dis qu'une panique derrière eux
Se leva, comme si soudain, bien qu'il fit jour, la nuit,
Dressant sa tête géante avec son diadème d'étoiles,
Avait soufflé dans sa trompette de vertige!
Eux, les autres, s'étonnèrent et tremblèrent les masses ennemies,
Comme des chevaux frappés d'horreur par un bruit de chaînes,
Se renversèrent en arrière!
C'est ainsi que nous avons levé cette armée.
Et que nous l'avons jetée comme un tonneau de l'autre côté,
Renversant un immense tumulte d'hommes
Sur la terre et dans les champs laineux de la mer.
Voyez! regardez cela! cette horde innombrable, ils tournent le dos, ils fuient
devant nous!
Oh! qui eut vu un tel massacre, et les tas de mourants
Bourbillier comme des crevettes!

TOUS

Triomphe!

LE MESSENGER

De grands cris résonnaient sur l'aire sanglante: Oh! oh! et le galopement éperdu
des cavaliers, et le retentissement de notre foudre!
Bougre!
Nous les avons chassés du genou comme des roquets!
Des vieillards avec leurs chétifs membres de bois
On fait fuir des centaines d'hommes et des enfants sans barbe ont soufflé au
cul des chevaux de guerre!
J'ai vu cela!
J'ai vu porter des ramées des drapeaux!
Je me souviens des soldats avec leurs barbes noires ou leurs mentons hérissés
de poils blancs,
Qui le soir, tandis qu'on faisait la soupe,
Fatigués, se tenaient debout, les pieds dans la bruyère, rouges comme l'arbouse,
tels que les forgerons, de la rambleur,
Contemplant, à travers les branches, le ciel écarlate d'où vient la vie,
— Ils le chérissaient d'être vainqueur! Pour lui
Ceux qui se tenaient près de ses étriers, prenant ses ordres,
Écoutant d'une lèvre gonflée ce qu'il disait, virent sur son visage pour la
première fois,
Comme de celui qui au milieu d'une foule se raille d'une ridicule infortune.
Le sourire perfide de la jeune fille!

TOUS

Triomphe! triomphe!²⁶

²⁶ P. Claudel, *Tête d'Or*, I, p. 77—83.

Chez tous les deux écrivains le dialogue avec le Messager et la description de la bataille a trois phases simultanées. La scène commence par l'analyse détaillée de l'angoisse qui envahit l'âme d'Atossa ou relativement celle de l'empereur²⁷. Dans la pièce de Claudiel le dialogue de l'Empereur avec Eumère et Cébès, la danse qu'il propose à sa fille pour réjouir les désespérés a le même rôle que la partie analogue des *Perses*, sa fonction est accomplie par la représentation d'une atmosphère d'attente grave et angoissée.

C'est l'issue du combat qui décidera la marche des événements et le sort des personnages secondaires et même celui de toute une ville. Dans la pièce d'Eschyle aussi bien que dans celle de Claudiel c'est le point culminant du drame.

La deuxième phase, c'est la description de la bataille qui en comprend plusieurs parties, d'abord le Messager annonce la défaite relativement la victoire d'un ton ému. Le chœur (relativement l'entourage composé de personnages tout secondaires) se réagit à cette nouvelle et en demande les détails. Vient donc la caractérisation des chefs de guerre, de Xerxes, d'Artembarès, Dadakès, Ténagôn, Liliaios, Aramès, Argesthès etc. d'une part et de Tête d'Or et ses légions de l'autre. Cette partie du texte d'Eschyle peut être confronté à celle du texte claudélien que nous venons de citer.

LE MESSAGER

Mais Artembarès, naguère chef de dix mille cavaliers, a cette heure va se heurtant à chaque roc de la côte de Silénies! Et Dadakès, le chiliarque, sous le choc d'une javeline, n'a fait qu'un léger bond du haut de sa galère! Ténagôn, le héros bactrien de noble lignée, hante désormais l'île d'Ajâx que bat le flot! Liliaios, Arsamès, Argesthès tournaient, eux, autour de l'île des colombes chargeant le dur rivage de leurs fronts vaincus! Et les riverains du Nil égyptien, Arcteus, Adeues, Pharnoukos au bon bouclier, ils sont, eux, tombés du même vaisseau! Matallos, de Chryse, qui menait dix mille hommes, voyait en mourant sa longue et dure barbe rousse prendre une teinte nouvelle dans un bain de pourpre! Arabos le Mage et Artamès le bactrien, qui menaient trente mille cavaliers noirs, sont désormais fixés sur l'âpre terre où ils ont péri! Et Mestris! et Amphistreus, toujours brandissant son infatigable javeline! et le brave Ariomardos, qui met aujourd'hui Sarde en deuil! et Seisamès le Mysien! et Tharybis, le commandant de cinq fois cinquante galères, le superbe guerrier qu'a vu naître Lyrna! il est tombé, le malheureux, sous un fâcheux coup du destin; tandis que Syennésis, capitaine des Ciliciens, le premier des preux, après avoir causé seul mille pertes à l'ennemi, a péri glorieusement. — Tels sont les chefs dont j'ai gardé mémoire; mais nos maux sont infinis: je ne t'en rapporte ici que bien peu²⁸.

²⁷ Voir le songe d'Atossa et ses plaintes. Eschyle, *Les Perses*, vers 159—215.

²⁸ Eschyle, *Les Perses*. Texte en grec et en français, établi et traduit par Paul Mazon. Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris 1941, vers 303—330.

Cette partie est suivie par la description de la ruse de guerre des Grecs et par le tableau détaillé du combat funeste. L'énumération des pertes, des morts, des chevaux écrasés, des vaisseaux brûlants est racontée sur le même ton chez les deux auteurs, bien qu'ici et là les parties analogues diffèrent par leur signification fonctionnelle ²⁹.

La troisième phase, c'est la réaction du choeur à ces événements. Le caractère d'oratorio est souligné avec vigueur dans les vers de Claudel qui se prêtent à être accompagnés de la musique et du chant.

Entre Tête d'Or, accompagné de plusieurs personnages

L'EMPEREUR
s'avançant vers lui

Tu as sauvé ce royaume,
Les hommes qui travaillent, les femmes qui enfantent et les champs qui produisent les nourritures.

Tu as donné à chaque chose une nouvelle naissance,
Et ainsi, toi, jeune homme, même par moi tu peux être appelé du titre de Père,
Que la bénédiction s'accumule sur ta chère tête!

Viens, entre ici, triomphateur, héros!

Sois le bienvenu dans cette demeure.

Et le premier, je te salue comme je le dois.

Il s'incline devant lui

LE PREMIER
venant aussi s'incliner devant lui

Salut!

LE SECOND
de même

Salut!

LE TROISIÈME
de même

Salut!

LE QUATRIÈME
de même

Salut!

LE CINQUIÈME
de même

Salut!

TOUS LES AUTRES

Salut!³⁰

Bien des éléments structuraux témoignent que Claudel débutant s'est laissé fortement influencé par la tragédie grecque. Dans sa deuxième pièce

²⁹ Lire et comparer minutieusement Eschyle, *op. cit.*, vers 353—455, et Claudel, *op. cit.*, p. 75—84.

³⁰ P. Claudel, *op. cit.*, p. 84—85.

intitulée *La Ville* et dont les deux versions donnent bien à penser le caractère d'oratorio se signale d'un vif élan. La différence entre les deux versions est tellement saillante qu'on peut à peine les considérer comme les variantes du même sujet, on est tenté plutôt de les croire pour deux pièces indépendantes. L'évolution du génie dramatique du jeune auteur peut être jugée d'après la comparaison de ces deux variantes. La première semble être vaguement influencée par *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, et sa structure reflète également bien des éléments antiques. La première variante a été écrite en France, en 1890, la deuxième en Chine, sept années plus tard.

L'action se situe dans le temps futur, elle n'est pas donc précisée, et le drame même a un caractère utopique. Le temps mythique de la tragédie antique n'est substitué que par celui de l'utopie, — utopie, cela veut dire: rêve du socialisme en 1890, rêve de la grande révolution à venir pour renverser l'ancien Etat, et pour rebâtir sur les ruines de celui-ci la ville des travailleurs. Vingt ans après la Commune de Paris Claudé relate donc un problème qui, malgré son caractère utopique trouve ses racines dans l'histoire aussi bien que dans la situation économique et sociale de l'époque. Ce n'est pas par hasard que les critiques ont tellement négligé *La Ville*, Madaule même ne parle que de la deuxième variante.

Touchant à un sujet assez délicat et étrange, Claudé s'évertue, cette fois-ci de mettre sur le tapis quelques problèmes sociaux. Mais comment?

Les ouvriers de Paris, d'un Paris mi-réel, mi-utopique renversent la société des bien-pensants pour fonder une nouvelle ville. Leur chef, Avare disparaît après la victoire, tandis que les ouvriers se convertissent au catholicisme conduits par Bavoir de Besme, ancien bourgeois, ouvrier plus tard qui s'est rangé à côté des opprimés pour leur aider à faire triompher l'établissement d'une nouvelle société plus juste et plus humaine. Déçu de certains phénomènes de la révolution, il se fait croyant et il donne pour chef à ses camarades Ivors, fils du poète Coeuvre et de Thalie. Celle-ci fut aimée d'Isidore de Besme, grand bourgeois riche, incapable de vivre, de travailler et d'espérer. Mais ces relations desquelles le poète aurait pu tirer un véritable conflit dramatique au sens moderne du mot, restent reléguées à l'arrière-plan. La conclusion claudélienne même qui veut renouveler la société par la révolution, la poésie et la religion à la fois ne s'insinue à la pièce que dans les derniers moments et comme un dieu-machine qui n'a rien à voir avec une soi-disante évolution des caractères³¹.

³¹ Cette conception reflète également l'influence romantique des poètes-mages, de Hugo, de Lamartine et même de Lamennais, bien que la conception de Claudé diffère de la leur de plus d'un point de vue. Dans sa pièce il parle du socialisme

Une centaine de personnages pullulent ça et là dans la pièce qui forment non seulement le chœur autour des rôles principaux, mais qui les absorbent de sorte qu'on a grande peine à les reconnaître. Ces personnages tout secondaires disparaissent et reviennent selon le seul caprice de l'auteur, mais sans aucun motif psychologique. Ils ne servent qu'à illustrer la thèse de l'auteur, et à former un chœur autour de la lutte collective de l'humanité.

La pièce a été créée pour la représentation des masses, d'une ville menacée d'attaques, de toute une société décadente d'une part et de l'autre pour celle d'un groupe d'hommes plein d'élan et d'enthousiasme, hanté cependant par l'idée de la même fatalité que l'ancienne société qui disparaît. La représentation par groupe remonte également à Eschyle, dans *Les Sept contre Thèbes* nous avons affaire à la même construction.

Dans la pièce de Claudel la scène commence par la représentation des jeunes bourgeois qui se promènent dans le jardin d'Isidore de Besme. Ils regardent tous le coucher du soleil, Palesne, Léon, Céréal, Nicaise, Laurent, Rustique, Rhéa, Angèle, Laure, Bayette, Audivine, etc. Ces noms idylliques et antiquisants et le coucher du soleil créent une atmosphère crépusculaire qui a pour rôle de préluder à la grande débâcle de la société.

Claudiel fait avancer les événements par deux lignes parallèles, l'une c'est le marasme des jeunes riches par opposition aux forces vigoureuses de la classe ouvrière. D'autre part, par les scènes qui terminent la pièce, Claudel veut déclarer que les ouvriers arrivent à la même déception après leur victoire que la jeunesse d'or du jardin de Besme, ce qui gâte un peu l'importance sociale du drame, mais qui en rehausse la foi du poète dans la fatalité à double visage.

Avare, le Mécanicien, le Premier, le Deuxième, le Troisième Ouvrier forment le chœur de la dernière partie de la pièce, mais ce chœur semble absorber les protagonistes même en tant que la majeure partie des vers est consacrée à leurs monologues.

L'antagonisme qui s'est produit entre les deux partis est relié et pacifié par le sort, bien que Claudel ait bien essayé de le combattre, et tout comme dans ses autres pièces à venir, il tâcha de donner une solution

d'une manière utopique, cependant, le fait même que la situation des ouvriers l'avait occupé et même inspiré pour en écrire toute une pièce mérite notre attention. Ses ouvriers sont de véritables héros bien qu'imbus d'un peu d'anarchisme comme ceux du *Germinal* de Zola. Chose curieuse, dans cette pièce projetée à l'avenir il est facile de trouver de quelques éléments historiques modelés sur la Commune de Paris (par exemple les ennemis des ouvriers s'allient aux Allemands pour briser la résistance de la révolution).

particulière aux problèmes sociaux. C'est la foi, d'après lui qui élève l'homme au-dessus de son sort, et malgré le joug de la nécessité³².

Le caractère d'oratorio de cette pièce peut être relevé par l'étude de grands monologues et des personnages innombrables qui, au lieu d'un choeur à voix unanime en constitue un autre, qui, avec des rôles partagés accomplit la même fonction³³.

Le choeur absorbe même les personnages principaux, l'histoire de Thalie, de Coeuvre, de leurs amours, la tragédie personnelle d'Isidore de Besme sont à peine perceptibles pour le lecteur. A l'opposite de la première version la deuxième n'est fondée que sur le conflit personnel issu de l'amour tragique de Lambert de Besme³⁴ pour la jeune actrice, Lâla³⁵, aussi bien que du mécontentement vague et presque métaphysique de celle-ci de l'existence humaine même³⁶. La deuxième pièce s'écarte des événements sociaux pour n'en représenter que ce qui est profondément humain. De ce fait même nous pouvons constater que l'évolution de Claudel s'est portée sur la réduction des éléments tout formels et sur une construction plus moderne qui négligeant plus tard les chœurs essaye de se concentrer sur un conflit issu des relations humaines. Toutefois, le cas n'est pas si simple, mais une chose est certaine, *L'Echange*, *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié* sont construits sur cette base, tandis que d'autres pièces importantes (*Le Partage de Midi*, *Le Soulier de Satin*, *Protée*) portent encore les germes mûris d'une jeunesse profondément influencée par la littérature de l'antiquité. Entre les deux tendances prend position une troisième, c'est la grande famille des drames qui tout en utilisant les moyens esthétiques de la première série s'attachent plutôt à la deuxième, par leur construction simple et toute linéaire. De certains points de vue nous sommes donc obligés d'examiner en premier lieu les drames de jeunesse de Claudel si notre tâche primordiale consiste à rele-

³² Coeuvre, le poète récapitule magistralement la pensée de Claudel, qui d'ailleurs s'identifie de certains points de vue avec lui.

Oh mon fils! Lorsque j'étais un poète entre les hommes
J'inventais ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
Et je le définissais dans le secret de mon coeur cette fonction double et réciproque
Par laquelle l'homme absorbe la vie, et constitue dans l'acte suprême de l'expiration,
Une parole intelligible
Et de même la vie sociale n'est que le verset double de l'action de grâces ou hymne,
Par lequel l'humanité absorbe son principe et en restitue l'image.

(P. Claudel, *La Ville*, II, p. 305).

³³ Voir: P. Claudel, *La Ville*, Acte III.

³⁴ Isidore de Besme, dans la première version.

³⁵ Thalie dans la première version.

³⁶ Elle délaisse Coeuvre qu'elle a aimé et dont elle a un enfant pour se verser dans la lutte collective pour l'humanité.

ver leur traits d'oratorio. Mais ces traits, bien entendu, ne sont pas des signes de hesitation d'un jeune debutant, il nous suffit de penser au *Soulier de Satin* pour que l'intention du poète nous paraisse tout évidente. Par ses choeurs, il entend donner de larges contours à ses pièces, de grands entourages à ses héros qui sont aux prises avec leur destinée.

Trait saillant, *La Ville* se tourne sur deux pivots, d'une part c'est l'opposition de deux camps ennemis, de l'autre, c'est la fatalité qui plane au-dessus de tous les deux³⁷. *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle remue sur les mêmes ressorts, les deux camps opposés, ceux d'Étéocle et Polynice se préparent à leur dernier combat. Étéocle et le chœur, composé de jeunes femmes se débattent sur les possibilités de l'issue de la lutte, puis le Messager qui a surveillé les mouvements de l'armée de Polynice en annonce les nouvelles. Saisi de peur, Étéocle apprend que Polynice s'est décidé à conduire l'assaut contre la même porte de la ville qu'il voulait défendre personnellement. Les deux ennemis se rencontrent donc dans la même mort, et les deux camps se massacrent mutuellement. Ce qui les a séparé, les réunirait, la même fatalité qui pesait sur tous les descendants de Laios. Ce relief profondément tragique est un peu adouci dans la pièce de Claudel, qui aboutit à la fin à un optimisme tout nouveau, mais dont la motivation psychologique manque encore.

La pièce de jeunesse qui peut être rapprochée le plus à une tragédie grecque, c'est *Le Repos du septième jour*. Écrite à Sanghaï-Foutchéou en 1895—96 (après la traduction d'*Agamemnon* d'Eschyle à Paris-Boston, en 1892—94) cette pièce n'a qu'un seul héros tout comme les drames-oratorios grecs. Le sujet semble être vaguement influencé par les jeux de mystère chinois aussi, mais le rôle souligné d'un seul protagoniste, la structure et la composition de la pièce reflètent les procédés pris de l'antiquité. Le chœur de la pièce est constitué des prêtres, des assistants, du Premier Prince, du Grand Examineur, personnages à peine caractérisés, ou pour ainsi dire, sans aucun caractère saisissable ou réel. Ils ne servent qu'à exhorter l'Empereur à un sacrifice, à la descente aux Enfers.

Tout le monde connaît le sujet de ce drame. Les morts de la Chine s'accoutument à revenir sur terre pour y manger les vivres des habitants. L'entourage de l'Empereur s'adresse à lui pour révoquer à l'aide d'un Nécromancier l'esprit de l'empereur Hoang-Ti. Ils se versent donc dans la magie noire pour être utiles à leur peuple. Mais cette psychomagie ne suffit pas à résoudre les questions, il faut une véritable Descente aux

³⁷ Claudel a essayé de combattre cette fatalité par l'inauguration des principes religieux. La question se prête à un débat, mais il ne faut pas pourtant oublier que l'auteur a travaillé sur cette pièce en 1890 pour la première fois!

Enfers pour que l'empereur puisse rencontrer sa mère et que le Démon l'éclaire sur la vérité divine: les hommes ont besoin d'une journée de repos par semaine, et il leur est indispensable qu'ils consacrent une partie de leur temps à la contemplation, au recueillement intérieur. Rongé par la lèpre, l'Empereur doit retourner à son empire terrestre pour y mourir par l'effet du sacrifice et de la vérité reconquise.

Ce sujet dont la portée philosophique nous intéressera plus tard est traité de la même manière que *La Tête d'Or* ou *La Ville*, et même d'une manière beaucoup plus précise quant à la forme antiquisante. Il n'y en a pas de personnage qui reparaisse, l'Empereur a toujours un entourage conforme aux péripéties et aux périls qu'il traverse. Cette évocation d'ailleurs semble être strictement liée à celle de l'ombre de Darios dans *Les Perses*. Là aussi on évoque après un grand désastre l'ombre du roi défunt pour lui demander conseil et consolation. Comparons les deux textes.

LES ASSISTANTS

1. —Entends-nous!
2. —Entends-nous!
3. —Seigneur! Seigneur! Seigneur!
4. —Reviens!
5. —Parle!
6. —Sors! parle! ô mort, entends la parole vivante!
Profond, occulte, souterrain,
Entends-nous dans la profondeur! entends-nous dans l'épaisseur! entends-nous dans l'inanité!
7. —Révèle la formule! apporte le salut! profère la parole noire!
8. —Roi Primitif, Seigneur de l'ouest, entends!

LE NÉCROMANT

accroupi, à demi voix

Om! a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o ou!

Om! ka, kha, ga, gha, na!

(Il achève à voix basse et répète plusieurs fois la même formule)

Se relevant, à voix haute

Om! a, a, i, i, u, u, ri, r, li, li, e, ai, o, ou, angah, çwahah!

Entends! Entends!

Je te conjure par la force des lettres,

Les voyelles que l'âme expulse du corps qui s'ouvre jusqu'au fond,

Les graves et les aiguës, l'a et l'i,

Et les consonnes par qui la bouche donne passage de ses trois portes, la langue, les lèvres et les dents! .

Entends les éléments! Formant les lettres une à une, comme on apprend aux enfants à épeler, j'applique ma bouche à ton oreille

Entends, mort, le langage vivant, entends le langage humain!

La parole qui dans l'âme creuse se pense et se produit elle-même.

Entends et parle!

*Il frappe un coup sur le gong. Puis, prenant une poule noire, il l'égorge,
et répand le sang, avec du riz, sur le carré magique*

Flaire! voici du sang! mange! voici du riz!
Respire la chaude vie, respire la nourriture
Sur qui le coeur de tous les animaux est arrêté,
Et c'est le charme du souvenir par qui l'âme réside en elle-même.
Souviens-toi! reviens!

Il frappe un coup sur le gong

Voici le moment apparais! apparais!
Je t'adjure par terre, et par le feu qui sort de la terre,
Et qui sert à cuire les aliments et par qui des sacrifices sont offerts au dieux
et aux démons,
Et aux gardiens qui se tiennent aux quatre plages du Monde! Apparais!

Grondement sous terre

O! o! ki! ki! apparais! apparais!
Voici que je me penche comme un homme qui souffle sur le feu!
Je t'adjure par terre, par le feu!
Et par la fureur de la terre qui jaillit dans la forme du feu,
Comme sous une bouche qui suce, et qui est dans le vin que l'on boit, dans le
chanvre et dans le pavot,
Et dans la frénésie qui remplit les devins et les sorcières, et dont je suis
possédé! Je t'appelle, je t'appelle!

Une bouffée de flamme jaillit du sol

Apparais! apparais!

Voici que j'ai mis mon coeur en communion avec le tien, et ce que je participe
à tes mystères, et la rage m'emplit et m'horripile!
Je suis touché du doigt d'en bas! le souffle d'en bas me traverse comme une
épée!

Des pieds je m'élève! des mains je dissipe l'obstacle interposé!

Apparais!

*Il tombe en convulsions. Le sol tremble. Grondement souterrain tel qu'un coup
de tonnerre. Une épaisse colonne de flamme et de fumée s'élève de la terre qui,
se dissipant peu à peu, laisse voir l'Empereur Hoang-Ti, armé de pied en cap.*

Tous tombent sur la face, à l'exception de l'Empereur.

Pause³⁸

La même scène peut être retrouvée avec les mêmes motivations dans
Les Perses d'Eschyle. La Reine et le chœur évoquent l'ombre de Darios
pour implorer son aide.

*Le chœur commence l'évocation, qu'il entremêle de cris et de gestes violents.
il sanglote et se frappe la poitrine, ou hurle l'appel au mort en battant des mains*

LE CHOEUR

M'entend-il, le roi défunt, égal aux dieux? M'entend-il lancer en langue
barbare, claire à son oreille, ces appels gémissants lugubres, où se mêlent tous
les accents de la plainte? Je clamerai haut mes souffrances infinies: du fond
de l'ombre m'entend-il? Allons, Terre, et vous, princes du monde infernal,
laissez sortir de vos demeures, l'être divin et superbe, le dieu, fils de Suse,

³⁸ P. Claudel, *Le Repos du septième jour*, p. 28—30.

qu'adorent les Perses. Guidez vers la lumière celui dont jamais la terre des Perses n'a encore recouvert l'égal.

Cher nous est le héros, chère nous est cette tombe, car chère nous est l'âme qu'elle enferme. Aïdôneus, fais remonter au jour, o Aïdôneus, le roi sans pareil, Darios. — Hé! Hé!

Ce n'est pas lui qui perdait ses soldats sans des débâcles meurtrières! Les Perses l'appelaient l'inspiré des dieux, et c'est en inspiré des dieux qu'il dirigeait la barque de son peuple. Hé! hé! Antique monarque, antique monarque, ah! viens, parais au-dessus du faite qui couronne ta tombe; élève jusque là la sandale teinte de safran qui enferme ton pied; fais luire à nos yeux le bouton de la tiare royale; viens, père bienfaisant, Darios! — Ah! ah!

Viens apprendre des nouvelles, d'inouïes douleurs. Maître de mon maître, apparais. Sur nous flotte une brume de mort: toute notre jeunesse a péri. Viens, père bienfaisant, Darios, Ah! ah!

Hélas! Hélas! Oh mort que pleurent des milliers d'amis.

Elles ont péri, nos nerfs à triple rang de rames, nos nerfs qui ne navigueront plus!

*L'ombre de Darios apparaît au-dessus du tombeau*³⁹.

La cérémonie de l'évocation de la pièce de Claudél est modelée à coup sûr sur celle des *Perses*. Claudél en a suivi et même imité de près les différentes parties. Tout comme Eschyle, il s'est servi d'onomatopées pour rendre l'atmosphère de la scène d'évocation plus palpitante et plus mouvementée. Darios, relativement Hoang-Ti apparus donnent les mêmes conseils qui prêtent d'ailleurs dans toutes les deux pièces à un équivoque. Lucides à force d'être cruels, ils se réfèrent tous les deux à l'orgueil humain qui provoqua la punition des dieux et des pouvoirs souterrains⁴⁰. „Payez votre redevance” — dit Hoang-Ti à l'Empereur et la reine Atossa est avertie par Darios que l'orgueil de son fils Xerxes a dépassé la mesure, il s'attira, pour cela, une punition méritée. Les Perses ayant offensé les dieux de la Grèce provoquèrent la même fatalité que les Chinois qui par leur travail continuél avaient exploité la terre sans offrir un sacrifice convenable aux pouvoirs souterrains. Mais l'idée de la Rédemption s'est déjà insinuée dans l'oeuvre grandissante de Claudél, nous y avons assisté déjà au dénouement de *La Ville*. Rongé de lèpre, l'empereur de Chine deviendra le porte-parole de cette rédemption. Le sujet païen est donc transformé peu à peu en un mystère chrétien qui à force d'être tragique n'en est pas moins optimiste. Mais la même pensée, un sacrifice d'où résulte le bien-être de tout un peuple, de toute une génération est exprimée d'une manière magistrale dans le *Prométhée enchaîné* aussi. Les lois

³⁹ Eschyle, *Les Perses*, vers 633—681.

⁴⁰ Lire et comparer Claudél, *op. cit.*, p. 30—36, et Eschyle, *op. cit.*, vers 682—843.

immuables de la fatalité sont renversées, les souffrances humaines sont rachetées par les résultats du sacrifice même ⁴¹.

La descente aux enfers imitée sinon de Virgile, de Dante ou des contes populaires chinois est tout au moins un élément fréquent dans l'antiquité aussi bien que dans le folklore universel. Les ombres qui errent sans paix ni trêve dans les régions infernales nous font rappeler aux pâles figures de l'antiquité, à Eurydice, à Thésée, à Perséphone, à Darios, qui se versaient tous dans la périlleuse aventure de l'au-delà.

L'EMPEREUR

O mère, ma main traverse le vide.
Que murmurez-vous avec une voix creuse?

Silence.

LA MÈRE

C'est bien toi. Voici que je te reconnais comme une chienne aveugle qui flaire sa portée.

L'EMPEREUR

Ne pouvez-vous me voir?

LA MÈRE

Je n'ai point d'yeux!

O mon fils! je suis là et je ne suis pas là, mais je suis perdue pour toujours!

Je ne vois point, ceci même que je ne vois point.

Absorbée, abîmée, précipitée,

Perdue, confondue, au trou vendue, dans le ciel d'en bas pendue,

Dans la nuit de toute clarté, dans l'ombre de toute lumière

Dans le néant sans murs je cherche et j'erre! ⁴².

Elles errent, ces ombres sans corps et sans yeux tout comme celles de l'antiquité. Et même les comparaisons et les métaphores de Claudel reflètent les lumières et les tournures du style antique....

Force nous est donc de constater d'après ces convergences et d'après l'analyse des pièces que la structure du drame claudélien est basée sur de grands monologues des héros solitaires, sur la présence (dans le groupe de ses pièces de jeunesse du moins) d'un seul protagoniste au centre, entouré du chant choral des personnages épisodiques. Georges Duhamel a déjà fait allusion au lyrisme débordant et irresistible du poète qui consiste dans l'application des monologues et du chant choral exerçant sur nous une impression purement musicale.

Le théâtre de Claudel est lyrique, par essence, et l'est constamment. Mais l'évolution du théâtre de Claudel constitue à cet égard un précieux renseigne-

⁴¹ Lire et comparer le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, vers 437—471, et Claudel, *op. cit.*, p. 100—101.

⁴² P. Claudel, *op. cit.*, p. 49.

ment. Dans toutes les pièces qui appartiennent à la première série du théâtre de Claudiel on découvre comme un parti pris de lyrisme⁴³.

Ce lyrisme se maintient toujours bien qu'un peu relégué à l'arrière-plan dans les drames ultérieurs du poète. On n'a qu'à lire l'*Echange*, *Le Partage de Midi* ou la trilogie pour vérifier cette constatation. D'ailleurs Duhamel affirme dans son livre ci-dessous mentionné que la position subordonnée du lyrisme des pièces ultérieures n'ait point nui au développement plus précis des caractères.

Or, à lire les derniers ouvrages dramatiques de Claudiel⁴⁴, on constate que son lyrisme a changé sinon de nature, du moins de position. Ce n'est plus le lyrisme préconçu de *Tête d'Or*, ou du *Repos du Septième jour*: c'est un lyrisme déterminé, conditionné par les nécessités dramatiques mêmes. Il ne préexiste pas au drame, il ne commence pas avec lui, il se déchaîne seulement lorsque les caractères, amenés au contact les uns des autres et entrés en conflit, ne peuvent plus s'exprimer qu'à condition d'employer la langue lyrique, les mots et les moyens lyriques.

Je suis porté à croire que cette seconde forme de lyrisme (le lyrisme résultant) est bien la plus logique, la plus efficace. Il faut acclimater le lyrisme sur la scène, et lorsqu'il apparaît, il faut qu'il satisfasse un secret et impérieux besoin chez le spectateur⁴⁵.

Force nous est donc de nettement distinguer les pièces de jeunesse de Claudiel de celles qu'il a écrites dans la seconde période de sa vie. Dans la première, il a absorbé toutes les nuances de la tragédie grecque, y compris la forme, la structure, les idées, et même certains détails du texte même.

Une synthèse s'avérait pour nécessaire aux yeux de Claudiel vieillissant, synthèse dramatique apte à profiter des avantages de toutes deux périodes, aussi des chefs-d'oeuvre de sa vieillesse se témoignent-ils d'une complexité stylistique autant que de lucidité dans l'analyse des caractères. Après une série de drames plus simples et plus modernes nous sommes obligés de retrouver dans *Le Soulier de Satin*, dans le *Livre de Christophe Colomb* bien des éléments qui remontent au théâtre antique en ce qui concerne la structure dramatique.

Le Soulier de Satin n'est qu'un vaste fresque tendu horizontalement entre trois continents, verticalement entre le ciel et la terre. Et les deux protagonistes ne se rencontrent guère au cours d'une pièce de plus de 300 pages! Rodrigue ne voit Prouhèze, cette „Doña Merveille“, son étoile brillante, son „épée qui lui traverse le coeur“ que deux fois. Et la jeune femme tenue presque dans l'esclavage dans l'Afrique noire,

⁴³ G. Duhamel, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ Il pense à l'*Echange* et à la traduction d'Eschyle, aussi bien qu'à l'*Annnonce faite à Marie*.

⁴⁵ G. Duhamel, *op. cit.*, p. 91.

dégoûtée de l'amour fade et grossier de son mari (bête brute qu'il est, Don Camille force Doña Prouhèze à ce mariage) pouvant tout perdre excepté l'amour de Rodrigue qui à force d'exercer sur son cœur un charme irresistible, la plonge dans les ondes d'une musique rejaillie de son être même, cette Prouhèze réelle et rêvée à la fois retrouve la route vers l'infini. L'amour en ouvrira la porte. Et tous les deux, Rodrigue et Prouhèze, imprégnés par les marques indéniables et ineffaçables de leur passion retrouvent vers la fin de leur vie inassouvie l'image de Dieu crucifié sur la croix.

Mais ce sujet, plein d'ailleurs de réminiscences de la philosophie platonicienne est traité d'une manière peu conforme aux règles et aux usages dramatiques du vingtième siècle. Claudel s'est saisi du sujet un moment d'ivresse et d'abandon, lorsqu'il s'est senti attaqué au fond de son existence même. Menacé par un amour illégitime, il s'est sauvé par la poésie d'où il pouvait tirer la moralité de son propre cas: l'amour impossible, l'amour inaccompli a la force et le pouvoir de nous conduire à Dieu. Le Père jésuite prie ainsi pour son frère, Rodrigue:

Mais, Seigneur, il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il aille par ce qu'il a d'indirect; et par ce qu'il a de simple. Qu'il aille par ce qu'il a en lui de nombreux et de laborieux et d'entremêlé. Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien,

Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barrent le salut,

Je dis à lui et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément.

Car il est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux.

Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est que d'être désiré.

Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent!

Liez-le par le poids de cet autre être sans lui si beau qui l'appelle à travers l'intervalle!

Faites de lui un homme blessé parce qu'une fois dans cette vie il a vu la figure d'un ange!

Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence dans le hasard journalier.

L'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible ⁴⁶.

Mais cette histoire est racontée plutôt que jouée. La tragédie antique avait aussi quelquefois un caractère presque épique, le choeur a relaté les événements, commencés au point culminant, mais il s'étendait sur les antécédants aussi bien que sur ce qui les a suivis. Nous apprenons de la

⁴⁶ P. Claudel, *Le Soulier de Satin*, p. 20—21.

prière du Père jésuite que Rodrigue a râté sa vocation religieuse, qu'il se prépare à conquérir le monde entier et qu'il en sera empêché par sa passion naissante pour Prouhèze. Homme en proie à l'amour, il n'aura désormais autre carrière à poursuivre que celle qui se présente comme le chemin vers la source d'un bonheur toujours permis à l'homme, le renoncement. Les aventures et les pérégrinations de Rodrigue, les solitudes et les captivités de Prouhèze ne servent qu'à expliquer cette idée maîtresse magistralement débrouillée. On a insisté sur le caractère „baroque" du *Soulier de Satin*⁴⁷, on a, et à juste titre, analysé dans quelle mesure l'idée claudélienne est liée au dynamisme de l'expression, à des images surchargées d'épithètes, mais, pour aboutir à une conclusion quelconque, on est pourtant obligé de se rendre compte de tout ce qui venait, de tout ce qui pouvait venir de l'antiquité. La pièce se déroule dans un temps indéfini, et une espace élargie à l'infini.

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagne séparées ne font qu'un seul horizon⁴⁸.

Donc, il a situé son histoire dans un monde un peu mythique, ayant des traits réels aussi, tout comme les tragédies antiques. D'autre part, la multitude de personnages à partir du roi d'Espagne, du Père jésuite, de Don Baltazar jusqu'à Doña Musique et Saint Jacques ne sert qu'à accompagner les pérégrinations des deux amoureux et elle perdrait toute importance, toute sa raison d'être si Rodrigue ou Prouhèze déviait de son chemin. Ce chœur terrestre et céleste à la fois (voir Saint Nicolas, Saint Boniface, l'Ange Gardien dans la troisième journée) ne prend part à l'action que pour esquisser un arrière-plan aux événements et il a le rôle d'en rendre la „couleur locale", l'exigence et l'impression de la totalité avec tous les rapports, avec toutes les nuances et notes altérées d'un oratorio en apparence décousu.

La tragédie antique a influencé jusqu'au bout notre auteur, puisque malgré les périodes intermédiaires, dans ses dernières pièces les plus importantes, il s'est approché de son idéal, bien que d'une façon plutôt synthétique, c'est à dire il a embrassé les possibilités de la tragédie de caractère et de la tragédie chorale à la fois. Dans la préface jointe à son oratorio intitulé *Le Livre de Christophe Colomb*, il explique tout ce qu'il a le plus important de dire à propos des tragédies antiques, de la tragédie accompagnée nécessairement par un chœur, et du rôle de la musique dans les drames antiques et modernes. Cette préface intitulée *Le Drame et la*

⁴⁷ Voir surtout le livre de Semjèn, p. 79 et suiv.

⁴⁸ P. Claudel, *op. cit.*, p. 15.

*musique*⁴⁹ consacre une partie importante à la question de l'accompagnement musical de la tragédie, et l'auteur se réfère aux représentations de l'antiquité où jamais une pièce n'avait pas été jouée sans un accompagnement musical quelconque. Elle nous paraît bien précieuse, cette préface, à bien des égards. Claudel y parle même des avantages qu'a l'opéra italien sur les drames musicaux de Wagner.

Ou, si vous aimez mieux une autre définition de l'opéra, je dirai que c'est une action dramatique offrant la chance d'un certain nombre de situations sur lesquelles l'orchestre et les acteurs se livrent à un commentaire lyrique. Car quoi que fasse un chanteur, son métier n'est pas d'agir mais de chanter et d'exprimer les mouvements de son âme par la voix plutôt que par les quatre membres⁵⁰.

Loin de vouloir nous mêler dans les discussions qui n'ont rien à voir avec notre sujet, force nous est de constater que ces paroles peuvent être mises en rapport avec la dramaturgie de Claudel. Abordons d'abord le problème du côté du lyrisme.

„... offrant la chance d'un certain nombre de situations sur lesquelles l'orchestre et les acteurs se livrent à un commentaire lyrique...” — C'est justement l'explication de l'essence de la tragédie claudélienne, à ses débuts du moins, composée de monologues et de commentaires lyriques plutôt que des mouvements, des scènes, des conflits strictements noués.

„...son métier n'est pas d'agir mais chanter et d'exprimer les mouvements de son âme...” — Il s'avère, Claudel, pour un poète même lorsqu'il raconte, l'image préconçue: l'homme aux prises avec la fatalité surgit du chaos des événements à peine nécessaires pour exprimer l'attitude du héros, attitude choisie, formée ou élue d'avance par lui-même ou bien par une force toute extérieure.

Aux yeux de Claudel la musique paraît presque indispensable pour le théâtre moderne absorbant les procédés dramatiques de l'antiquité, aussi bien que ceux du théâtre populaire.

D'où vient donc que non seulement le théâtre grec, mais tous les théâtres primitifs, jusqu'à et y compris le mélodrame des années quarante à quatre-vingts, aient fait usage de la musique?

Une première indication me fut fournie à ce sujet au moment de la représentation de *l'Annonce faite à Marie*, que je donnais à la Comédie des Champs-Élysées, avec le concours de M. Gémier. Il y a une scène dans la pièce où le père de famille, près de partir pour un long voyage, rompt le pain pour la dernière fois à ses enfants et à ses serviteurs réunis autour d'une table. C'est là une de ces idées qui paraissent toutes simples sur le papier et qui réalisées sur la scène évitent difficilement le ridicule; et en effet dans les représentations précédentes je n'avais jamais contemplé cet émouvant tableau sans sentir le long

⁴⁹ P. Claudel, *Conférence faite à l'université de Yale en mars 1930*.

⁵⁰ P. Claudel, *op. cit.*, p. 14.

de ma colonne vertébrale le frisson de la fausse note. Gémier avec son immense expérience théâtrale n'hésita pas une minute: „Il faut de la musique!“ s'écria-t-il. On mit en mouvement un *Glockenspiel* quelconque et la scène passa triomphalement, la sonorité des timbres lui conférant l'atmosphère, l'enveloppe, la dignité et la distance, que la parole à elle toute seule, maigre et nue, était impuissante à fournir.

Votre expérience du cinéma vous fournirait, j'en suis sûr, maints exemples de même genre. Toute pantomime ou scène muette quelconque est simplement impossible sans un soutien musical ⁵¹.

Claudiel se réfère donc à la tragédie antique pour prouver la nécessité de l'accompagnement musical de certaines parties des oeuvres dramatiques, d'autre part il touche à des questions posées par le cinéma et la pantomime. Ceux-ci sont d'un genre tout à fait différent que le drame. Ce n'est pas la parole humaine qui les inspire, le texte, soit-il littéraire ou non, y a le moindre rôle. Ce sont les gestes, les mouvements, les actions toutes muettes et symboliques qui prévalent sur le dialogue proprement dit. Sur une pensée exprimée d'une façon toute rationnelle, sur un mot décisif, c'est un mi-son, ou bien une série des mi-sons qui prévaut, tout cet arrière-plan des mythes, des mi-réalités, des symboles mixtes et lucides à la fois. Claudiel a essayé d'introduire l'écran à ses drames.

Pourquoi dans un drame musical, qui a pour caractère la transformation, sous l'influence du temps, d'événements disjoints en une seule lignée mélodique, accepter un décor immobile? Pourquoi ne pas laisser les images, suggérées par la poésie et par le son, s'exhaler de nous comme une fumée et de se déposer un moment sur l'écran pour peu à peu s'effacer et laisser la place à d'autres rêves? Pourquoi en un mot ne pas utiliser le cinéma? Tout le monde a observé en effet qu'un décor fixe, une toile de fond immuable, une fois le premier effet réalisé, fatigue et rebute le regard et sert plutôt à empoisonner l'illusion poétique par le mélange d'un élément inférieur qu'à l'alimenter. Pourquoi dès lors ne pas traiter le décor comme un simple cadre, comme un premier plan conventionnel derrière lequel un chemin est ouvert au rêve, à la mémoire et à l'imagination? ⁵²

Ce que Claudiel souligne c'est le rôle du décor qui doit suivre la ligne de la musique, qui, à son tour, est strictement liée à la ligne des événements. L'écran sert à maintenir l'illusion poétique. A l'opposé des mises en scène naturalistes, Claudiel ne voit dans le décor qu'un simple cadre. La dramaturgie symboliste ou naturaliste considèrerait le décor comme la partie du texte et du drame même, partie organique en tant que matière inerte qui condensait l'atmosphère, résumait d'une manière symbolique la signification des événements dont il a même quelquefois décidé la marche ⁵³.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 19—20.

⁵² *Op. cit.*, p. 35—36.

⁵³ Voir P. Claudiel, *op. cit.*, p. 36—37.

Claudél, au contraire, voulait rendre visible la réalité intérieure par le moyen de l'écran et de la musique. La voix humaine exprime ce qui se passe dans l'âme des personnages et le décor claudélien ne fait que souligner cette fonction psychique. Or, le théâtre grec n'avait pas le décor, lui non plus. Ce n'étaient que les cothurnes, les masques qui assuraient le ton élevé, le caractère sacré du jeu, et qui contribuaient à la tonalité majestueuse de la plupart de ces pièces. Ils en rehaussaient le lyrisme. Ce n'étaient pas les événements qui comptaient mais les caractères aux prises avec la destinée. Le masque et la typisation était en étroite connexion et par là les différents caractères se faisaient remarquer dès le début.

C'est d'ailleurs, cette préface bien précieuse qui nous renseigne sur les opinions de Claudél concernant la présence d'un chœur à la tragédie. Il ne s'agit plus ici de l'ancien chœur claudélien composé de personnages secondaires accomplissant le rôle d'accompagner le héros sans prendre part à ses actions, il s'agit d'un pur oratorio que Claudél a destiné à être exécuté par la musique chorale et orchestrale de Darius Milhaud. Il n'y a guère de personnages secondaires dans cette petite pièce intitulée *Le Livre de Christophe Colomb*, et qui résume pour ainsi dire toutes les tendances de la dramaturgie claudélienne arrivée par cet oratorio, à son plus haut point. Dans la préface l'auteur ne nous cache pas que nous avons affaire ici à un chœur véritable.

Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regardent et qui écoutent.

C'est là ce que j'appelle le Chœur. Ce n'est plus le Chœur du drame antique, cette troupe de commentateurs et de conseillers bénévoles que tout protagoniste un peu expressif n'a jamais eu aucune peine à recruter sur les quais de la Méditerranée. Ou plutôt c'est ce même Chœur, tel que l'Eglise après le triomphe du christianisme l'invita à pénétrer dans l'édifice sacré et à se faire intermédiaire entre le prêtre et le peuple, l'un officiant et l'autre officiel. Entre la foule muette et le drame qui se développe à la scène, et si je peux dire, à l'autel, il y avait besoin d'un truchement officiellement constitué⁵⁴.

Il y a donc, après la pensée et la définition consciente de Claudél même une relation entre la tragédie antique et la cérémonie chrétienne, et de toutes les deux, il a subi des influences profondes⁵⁵.

La poésie avait une très grande part dans la conversion de Claudél, l'action dramatique de la liturgie chrétienne l'a influencé de bonne heure.

⁵⁴ P. Claudél, *Le Drame et la musique*, p. 34—35.

⁵⁵ Voir encore les propos de Claudél sur sa conversion: *Contacts et circonstances*, p. 14—15.

En contact avec la tragédie grecque et le théâtre chinois et japonais (dont les relations avec la tragédie claudélienne mériteraient une étude à part) il a créé un style nouveau, où la parole humaine et la représentation du monde intérieur élargit les horizons tout en les rétrécissant dans une certaine mesure, et même en sens inverse, il retrouve, à force d'être un des plus grands dramaturges modernes, les sources inépuisables de l'antiquité.

Et le fait même que Claudél a écrit de purs oratorios pourrait bien donner à penser. Il avait écrit des ouvrages transitoires aussi, hésitants entre deux genres, tout comme *La Cantate à trois voix*, et plus tard, *Jeanne d'Arc au bûcher*, transitoires, avons-nous dit, parce qu'ils appartenaient à la pure poésie, — poésie dynamique pourtant et dramatisée dans une assez grande mesure.

Le chœur du *Livre de Christophe Colomb* est destiné à être accompagné par le chant et par la musique, donc c'est un texte tout d'abord pour le musicien, d'autre part il accomplit toutes les fonctions du Chœur antique. Il a un Explicateur, un Défenseur, un Opposant, et il se charge, bien après la mort de Christophe Colomb de raconter les événements de sa vie.

5. Christophe Colomb et la postérité

L'EXPLICATEUR

Christophe Colomb! Christophe Colomb! Viens avec nous, Christophe Colomb!

CHRISTOPHE COLOMB

Qui êtes-vous qui m'appellez?

LE CHOEUR

Christophe Colomb! Christophe Colomb! Viens avec nous! Viens avec nous, Christophe Colomb!

CHRISTOPHE COLOMB

Qui êtes-vous qui m'appellez?

LE CHOEUR

Nous sommes la postérité! Nous sommes le jugement des hommes! Viens voir ce que tu as fait sans le savoir! Viens voir ce que tu as découvert sans le savoir! Quitte ce lieu sordide! Prends ta place! Prends ton trône! Ici nous te comprenons! ici l'on ne te fera plus de mal! il n'y a qu'un seul pas à faire pour être avec nous! simplement cette étroite limite qui s'appelle la mort!

CHRISTOPHE COLOMB

Que dites-vous, ce que j'ai découvert sans le savoir? Ah! ce que je savais était infiniment plus que ce que j'ai découvert! Et ce qui était réel dans l'Eternité est infiniment plus réel que ce qui est réel sur la carte.

LE CHOEUR

Passe la limite! Passe la limite avec nous!

CHRISTOPHE COLOMB

passant la limite et occupant la place qui lui a été préparée

J'ai passé la limite.

L'OPPOSANT

se levant dans le Choeur

Et qu'il fasse attention! Je suis là! Qu'il fasse attention à ce qu'il dit et à ce qu'il fait, car c'est moi qui suis à son côté pour maintenir les droits de la critique.

LE CHOEUR

sourd et à voix basse

Prends ton siège avec nous, porteur du Christ! Laisse là ta paille, laisse tes chaînes, laisse ta mule! Viens avec nous et regarde. Regarde ta propre vie, regarde ta propre histoire!

*A partir de ce moment le Christophe Colomb sur le proscenium sera désigné sous le nom de Christophe Colomb II, le Christophe Colomb sur la scène étant désigné sous le nom de Christophe Colomb I*⁵⁶.

Le découpage des personnages est un moyen que l'auteur emploie fréquemment pour séparer encore plus nettement l'ombre de la lumière, le corps de l'âme, le présent du passé, l'événement accompli de l'événement qui se germe encore au sein de la destinée. Ce découpage reflète une fois de plus l'attitude du poète en face de tout ce qui est à craindre — la volonté surhumaine y a son compte. Christophe Colomb II représente la conscience de Christophe Colomb I, le véritable. L'un contemple l'autre, la scission qui paraîtrait un peu malade a lieu à un moment, où l'homme qui a découvert l'Amérique est mort depuis longtemps, mais „son corps spirituel“, sa mémoire ressuscitent le passé. Le Choeur accomplit une fonction double, il crée tout d'abord une atmosphère resplendissante et lumineuse autour du héros, atmosphère pleine de pressentiments et d'oracles, d'autre part il souligne le caractère épique du drame, il raconte les événements qui ne résultent pas d'un seul conflit central quelconque, mais qui se suivent linéairement, dans une allure lente et majestueuse. La vie de chaque être a quelquefois des moments décisifs où l'homme est averti par quelqu'un ou quelque chose, par un petit événement peut-être, en apparence futile, de son sort, de la direction que tôt ou tard il suivra. Tout le *Roi Oedipe* de Sophocle est fondé sur de telles révélations; l'histoire se déploie peu à peu par les propos involontairement révélateurs d'un berger, qui contribue ainsi à percer le mystère de la naissance du roi. Christophe Colomb reçoit le signe quasi-céleste qui lui déterminera désormais toute sa carrière d'un matelot mourant dont il arrache le secret, qu'à l'ouest de grandes terres s'émergent de la mer. Cet événement décisif est raconté par le Choeur et

⁵⁶ P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 46—48.

les paroles de Christophe Colomb sont même soutenues par lui. D'ailleurs le lyrisme est assuré par le découpage des personnages. Le corps spirituel de Christophe Colomb regarde agir sur l'écran l'homme qu'il était jadis. L'antistrophe même y est représentée par le Demi-Choeur.

L'EXPLICATEUR

Voici Cristophe Colomb aux Açores.

LE CHOEUR

Voici Cristophe Colomb aux Açores.

L'EXPLICATEUR

Là sur le rivage il rencontre une épave: attaché à une épave, un vieux marin presque mort.

LE CHOEUR

Un vieux marin presque mort.

Apparaît sur la scène, apporté par les Néréides, un vieux marin presque mort, enlacé et cordé à une figure de proue.

CHRISTOPHE COLOMB II

Je me souviens! je me souviens! c'était un vieux marin épuisé de fatigue, à moitié mort. On l'avait retrouvé sur une épave à moitié mort, à moitié fou, bien loin à l'ouest des Açores.

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles, ce sont des baleines soufflantes!

CHRISTOPHE COLOMB I

Marin! Marin! réponds-moi! Qu'as-tu vu! Quelles nouvelles de l'autre monde? Est-ce vrai qu'à l'Ouest il y a une terre?

DEMI-CHOEUR

Sois humain, ne l'interroge pas, tu vois bien qu'il va mourir.

CHRISTOPHE COLOMB I

Et que m'importe qu'il meure! pourvu qu'il me réponde! Fils de la mer! Qu'as-tu vu? entends-moi! est-ce qu'il y a un autre monde? est-ce qu'il y a une autre terre vers l'Ouest?

LE CHOEUR

Fils de la mer! entends-moi! réponds-moi! Et que m'importe qu'il meure pourvu qu'il me réponde! Fils de la mer, entends-moi! réponds-moi! m'as-tu entendu? Est-ce qu'il y a un autre monde? est-ce qu'il y a une autre terre vers l'Ouest?

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles ce sont des baleines soufflantes.

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles, c'est le Poisson Jasconius sur lequel saint Brandan a construit une cathédrale.

DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde les Bienheureux habitent dans des îles d'or.

DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde il y a de l'or! A l'Ouest du monde et par delà la tombe du vieillard d'Atlas, à l'Ouest du monde et par delà Hercule il y a un pays d'or et de vin!

DEMI-CHOEUR

Saint Brandan au milieu de l'Océan dit la messe dans une cathédrale de verre.

DEMI-CHOEUR

A l'Ouest du monde il y a une terre d'or! A l'Ouest du monde il y a une terre verte et rouge! Antilia est son nom. A l'Ouest du monde il y a une terre d'Or.

DEMI-CHOEUR

Ce qu'il a pris pour des îles ce sont des baleines soufflantes.

Pendant tout ce temps Christophe Colomb I (sur la scène) est resté avidement penché sur le matelot qu'il essaye de ranimer. On voit leurs deux têtes sur l'écran. Le matelot meurt. Christophe Colomb le lâche.

CHRISTOPHE COLOMB I

soutenu par le Choeur

Il y a une terre vers l'Ouest. Il y a une terre vers l'Ouest!⁵⁷

A côté des flux et des reflux des strophes et des antistrophes Claudel réunit encore dans cette pièce tous les procédés employés dans ses drames de jeunesse, nous y revoyons „le chœur des personnages secondaires“ aussi, désignés pour la plupart par des numéros. Et l'auteur a employé parfois les deux méthodes à la fois, le chœur proprement dit et „le chœur décomposé“⁵⁸.

Dans les tragédies antiques les morts et les dieux se versaient même dans l'action, ainsi, dans l'*Orestie* les Euménides persécutent Oreste tandis qu'Apollon et Athéné le soutiennent et lui prêtent protection. De même, dans la pièce de Claudel les anciens dieux de l'Amérique soulèvent une tempête dont la rafale et l'ouragan expriment l'accès de rage de ces vieux pouvoirs déclenchés contre l'homme qui va découvrir leur continent. Persécuté par Huistchtlipochtli, Tlaloc, Ixlipetzloc les caravelles perdent le chemin, Christophe Colomb jette même la boussole dérangée à la mer, il ne lui reste que le soleil pour moyen d'orientation. Le nouveau Choeur, celui des marins en révolte, souligne la fermeté du héros principal, son intrépidité en face du péril menaçant et ainsi il contribue à approfondir la caractérisation et la typisation. La scène des matelots en révolte constitue un des points culminants du drame, Claudel y a relié l'élément lyrique à l'élément dramatique; — action (dialogue de Christophe Colomb avec

⁵⁷ P. Claudel, *op. cit.*, p. 62—66.

⁵⁸ Pour le „choeur décomposé“ voir: „Christophe Colomb et ses créanciers“, *op. cit.*, p. 66, et: „Le roi d'Espagne et les trois hommes sages“, *op. cit.*, p. 130.

des Délégués), lyrisme (chant choral), affabulation (l'apparition d'une colombe portant un rameau vert qui annonce la proximité du continent) sont mêlés dans un style parfait et émouvant, qui à force d'être moderne s'enrichit de toutes les beautés de l'antiquité.

Mourant sur un grabat de paille, abandonné par le monde entier à qui cependant il a rendu tant de services, livré à ses créanciers et à sa solitude, l'âme de Christophe Colomb est pourtant sauvée par les prières de la reine Isabelle et la pièce se termine également par le Choeur chantant les paroles sacrées de l'Ancien Testament. „Véni Columba ad Columbam“. Sa fonction accomplie, le Choeur n'a désormais qu'à chanter l'alleluia!

L'accompagnement choral, la narration et la motivation sentimentale et lyrique est arrivé à son comble dans cette pièce, zénith étoilé, lueur lactée des nuits qui se scindent en attendant...

(À suivre)

CLAUDEL I TRAGEDIA ANTYCZNA

STRESZCZENIE

Autorka poświęca swoje studium analizie stosunków pomiędzy tragedią starożytną a dramatem Claudela. W części pierwszej, która pełni rolę wstępu przedstawiającego założenia, zagadnienie to zostało potraktowane w sposób ściśle tradycyjny, tj. autorka daje tutaj na drodze analizy przegląd pewnych momentów życia Claudela, które mogły go od strony psychologicznej skierować ku stylowi i strukturalnym formom tragedii starożytnej. W drugiej części usiłuje ustalić pewne zbieżności pomiędzy tragedią starożytną a dramatem Claudelowskim, wynikłe z pokrewieństwa idei i artystycznych rozwiązań. A zatem część druga obejmuje czysto estetyczną analizę kilku tekstów Claudela, przy czym jednak autorka — stosując naukowe metody komparatystyki — stara się ustalić kilka zbieżności, nawet w brzmieniu dosłownym, pomiędzy niektórymi tragediami Ajschylosa a kilkoma dramatami Claudela.

Część pierwsza daje krótki przegląd aktualnego stanu badań nad Claudelem. Ich osiągnięcia, cenne i pożyteczne, domagają się jednak uzupełnień. Kilka faktów z życia Claudela skierowuje badacza ku zupełnie nowej interpretacji jego dramaturgii. W czasie swojej młodości uległ on trzem wielkim wpływom. Pierwszym i najważniejszym z nich to filozofia deterministyczna, którą przez całe życie będzie się starał przezwyciężyć, ale od której koszmaru nigdy się nie uwolni, tak że nawet jego religijność wydaje się ochrzczonym determinizmem. W jego pierwszych sztukach (*Tête d'Or*, *La Ville* i jej warianty) występują jako czołowi tacy bohaterowie, którzy w zapasach z Fatum usiłują zwalczyć grozę powszechnej zagłady, ale bez nadziei, z bezsensownym heroizmem. — Ośrodki literackie i artystyczne z końca XIX w. i początku XX w., przyjaźń z ostatnimi parnasistami z jednej strony, z drugiej z kręgiem NRF, innowacje wprowadzane do scenariusza przez dramaturgów i inscenizatorów takich, jak Antoine, Lugné Poë i Paul Fort, naturalizm, symbolizm — wszystkie te momenty również skierowują Claudela ku starożytnej koncepcji Piękna, koncepcji, która nawet po jego nawróceniu nieść będzie swoje spóźnione owoce.

Miłość kobiety zamężnej przyspiesza jeszcze rozkwit talentu Claudela nastawionego ku syntezie; miłość platoniczna pozostaje w ścisłym związku nie tylko z filozofią Claudela, ale także z samą konstrukcją artystyczną jego sztuk. Ponadto nie można zapominać, że znał on do gruntu i studiował do głębi tragedie starożytne. Sam przekłada wszystkie trzy części *Oresteji* Ajschylosa.

Druga część studium poświęcona jest analizom estetycznym.

Aby określić ten czy ów gatunek literacki nie wystarczy nam wskazać jego temat; jest rzeczą ważniejszą określić jego ideę i formę. Skoro mowa o wpływach starożytności, jest rzeczą niezbędną oderwać się od koncepcji badawczej, która ogranicza się do badania poetyckich tematów, wspólnych dziełu poetyckiemu dwóch poetów czy dwóch literatur. Claudel nigdy nie sięgał po temat grecki, z wyjątkiem małej lirycznej farsy *Protée* i dialogowanego eseju *Sous le rempart d'Athènes*. Pomimo to jest związany tysiącnymi więzami z tragedią starożytną. Więzy te są wynikiem wpływów starożytnej struktury dramatycznej, a więc zjawiska przynależnego do formy sztuki, oraz idei, która stanowi bazę różnych konfliktów tragicznych.

Autorka korzystając z cennych badań G. Thomsona przedstawia po krótko etapy rozwojowe tragedii. Zgodnie z nim, a na podstawie analizy niektórych sztuk Ajschylosa, stwierdza, że formą pierwotną tragedii starożytnej było oratorium, w którym poszczególne części rozdzielone były pomiędzy chór i jedynego aktora. Owo oratorium, złożone z wypowiedzi, z odpowiedzi i ze śpiewów wymienianych wzajemnie, a którego charakter sakralny został zachowany w epokach najbardziej różnych — przetrwało i wtedy, gdy Ajschylos, a potem Sofokles wprowadzili na scenę drugiego i trzeciego aktora. W tych sztukach osoby podporządkowane i epizodyczne (posłańcy, zwiastuni) należą tylko do chóru i tylko bardzo rzadko są wyposażone w charakter własny. Konflikt w tragedii starożytnej nie wynika ze stosunków, które bądź wiążą osoby dramatu, bądź je sobie przeciwstawiają, lecz ze stosunku względnie opozycji jednego bohatera do fatalności, a nawet do własnego losu. Dramat starożytny, taki, jaki uprawiali Ajschylos i Sofokles, to oratorium dialogowane z jednym czołowym bohaterem (a ściśle biorąc dramat nie może ich objąć więcej niż dwóch albo trzech) i z chórem.

Po ustaleniu tego określenia autorka stara się odnaleźć elementy oratorium w niektórych sztukach Claudela. Porównuje inscenizację (*mise en scène*) Claudelowską z inscenizacją starożytną, a po drobiazgowym zbadaniu roli dekoracji oralnej i kostiumów, które służą jedynie szerokiej typizacji charakterów (nie podlegających przecież wewnętrznemu rozwojowi, lecz zmianom podyktowanym przez konieczności dramatyczne) — autorka analizuje rolę muzyki w przedstawieniu dramatów antycznych i Claudelowskich.

Po rozparzeniu *Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*, niektórych partii *Le Soulier de Satin* i *Livre de Christophe Colomb* autorka dochodzi do przekonania, że struktura niektórych dramatów Claudela oparta jest na wielkich monologach samotnych bohaterów, na obecności w centrum (przynajmniej w grupie utworów wczesnych) jednego tylko protagonisty, otoczonego śpiewem chóralnym osób epizodycznych.

Autorka stara się skonfrontować *Tête d'Or* z *Persami*, *La Ville* i niektóre partie *Repos du septième jour* z *Siedmioma przeciw Tebom*, usiłując znaleźć pomiędzy nimi nawet pewne zbieżności dosłowne.

Pomiędzy sztukami z okresu młodości Claudela (*Tête d'Or*, *La Ville*, *Le Repos du septième jour*) a dramatami z okresu płodnej starości (*Le Soulier de Satin*, *Le Livre de Christophe Colomb* etc.) rozciąga się długi okres bogaty w sztuki dramatyczne, które były w swej koncepcji bliższe dramaturgii współczesnej, ale które mimo wszystko także noszą piętno starożytności. Analiza tych dramatów (*L'Annonce faite à Marie*, *L'Echange*, *Le Partage du Midi*, *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié* etc.) będzie przedmiotem dalszego ciągu tej rozprawy.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska

DISKUSSIONSBEITRAG ZU PROBLEMEN DER GENOLOGISCHEN SYSTEMATIK

In seinem Diskussionsaufsatz *Gattungslehre und literarhistorische Konkreta* berührt Ireneusz Opacki einige für die genologischen Forschungen prinzipielle Probleme, wobei besonders seine selbstsichere Auffassungsweise der genologischen Systematik überrascht. Der Verfasser formuliert seine Postulate folgenderweise: „1. Eine literarische Gattung soll man als ein unstabiles Gebilde betrachten, das sich in den Rahmen der theoretischen Systematik nicht einfügen lässt, und die Behandlung derselben der Literaturgeschichte überlassen. Die literarische Gattung soll als ein literarhistorischer Begriff betrachtet werden. 2. Der Theorie der Literatur soll man die Typologie der strukturellen Gefüge, die Typologie einzelner Etappen der Entwicklung der Gattungen überlassen“¹.

Hier fällt der tiefe Pessimismus des Verfassers hinsichtlich der Möglichkeiten innerhalb der Poetik im Bereich der genologischen Systematik auf. Er wurde ohne Zweifel durch die unbefriedigenden Resultate verschiedenartiger Versuche in dieser Richtung hervorgerufen. Der Minimalismus der Postulate des Verfassers scheint aber seinen Ursprung in einer allzu weitgehenden Beschränkung des Gebietes der genologischen Forschungen in der Literaturgeschichte zu haben. Der Verfasser sieht mit Recht, dass die literaturhistorischen Forschungen den literartheoretischen vorangehen (die Poetik, eine empirisch-induktive Wissenschaft, verallgemeinert die Einzelergebnisse, die ihr die Forschungen der literarischen Konkreta liefern) — er zieht aber nur zwei Gruppen der genologischen Probleme der Literaturgeschichte in Betracht, u. zw.: 1. die genologische Analyse einzelner literarischer Werke, 2. die Entwicklung einzelner Gattungen in der Literatur. Die Einzelergebnisse dieser beiden Gebiete liefern natürlich der Poetik keine genügende Grundlage zur weiteren Forschung im Bereich der literarischen Gattungen und im Bereich der zwischen den einzelnen genologischen Einheiten vorkommenden Verhältnisse, also in den Bereichen, in denen sich die genologische

¹ I. Opacki, *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, „Zagadnienia rodzajów literackich“, Bd. II, H. 1, S. 91—96.

Systematik bewegen muss. Aber die Forschung der literarischen Konkreta beschränkt sich ja nicht nur auf jene beiden genologischen Probleme. Die vergleichende Literaturwissenschaft liefert der Poetik immerfort reiches Material, d. h. Einzelergebnisse, die die literarischen Gattungen und ihre Entwicklung und die gegenseitigen Verhältnisse und Verbindungen zwischen den genologischen Einheiten betreffen. Also nicht Mangel an Material auf Seiten der Forschungen literarischer Konkreta kann die Poetik in ihrer Bestrebung zur Konstruktion einer genologischen Systematik hemmen.

Auch eine *à priori* gefasste beschränkende Voraussetzung kann auf sie nicht hemmend einwirken. Die Pflicht und das Recht jeder Wissenschaft, aber auch jedes besonderen Zweiges der Wissenschaft (und als ein solcher besonderer Zweig der Literaturwissenschaft wird die Poetik wenigstens anerkannt), ist es, die Gegenstände ihrer Forschung entsprechend ihrer Natur und den Forderungen der ordnenden Vernunft zu ordnen, also im Endergebnis, sie in ein System einzureihen. Die Poetik war sich schon von ihren Anfängen an dessen bewusst; ein Beispiel dafür gibt uns die Poetik des Aristoteles.

Andererseits muss man sich die ungewöhnlichen Schwierigkeiten klarmachen, welche die Poetik in ihren Bestrebungen, eine genologische Systematik zu schaffen, zu überwinden hat; sie äussern sich in den immer noch unbefriedigenden Versuchen, die von verschiedenen Gesichtspunkten unternommen werden, und die in der neueren Zeit so häufig sind, dass sie im Ganzen ein Bild des auf diesem Gebiete integralen Chaos geben. Einen Teil dieser Schwierigkeiten bildet ein lebendes Erbe vergangener Jahrhunderte (z. B. das Problem der Determinanten der Poesie und Prosa, das für die Systematik von Bedeutung ist, das Problem der Grenzen, der Stabilität und der Veränderlichkeit der Arten und Gattungen, das Problem der Entstehung der Gattungen), ein Teil taucht aber in neuerer Zeit auf. Ihre wichtigste Quelle ist wohl die Mannigfaltigkeit in der Auffassung der Natur eines literarischen Werkes, demnach auch der literarischen Gattung und deren Problematik; sie findet ihren Ausdruck in verschiedenen sogenannten Richtungen auf dem Gebiete der literarischen Forschungen. In dieser Situation ist es nicht leicht, diejenigen Gattungselemente zu finden, auf denen ein System aufgebaut werden soll. Eine prinzipielle Meinungsverschiedenheit zeigt sich schon bei der Frage, wenn es sich entweder um die Momente handelt, die unmittelbar der genologischen Struktur angehören (z. B. die Mitteilungsform, der Gehaltstypus), oder die die Kristallisierung, den Charakter und die Lebenskraft der Struktur gewissermassen „von aussen“ bedingen (z. B. die Rolle der sprechenden Person, die Funktion der Äusserung).

Die bedauernswerte Lückenhaftigkeit in der Konstruktion einer genologischen Systematik hat noch einen anderen Grund; es sind die von Zeit zu Zeit auftauchenden neuen Konzeptionen der Systematik selbst. Sie entstehen infolge gewisser Wendungen auf dem Gebiete der Literaturforschung, infolge der Anhäufung neuer Forschungsergebnisse, die das literarische Werk betreffen und die eine prinzipielle Widerspiegelung auf diesem Gebiet der Poetik erfordern. Eine solche neue Konzeption gegenüber der traditionellen stellte der Positivismus auf. Er setzte die Gattungslehre vor das Ideal der genetischen Systematik, und zwar infolge einer neuen Theorie der literarischen Gattung (die Veränderlichkeit in ihrer Entwicklung, ihr Leben, also — Geburt, Umgestaltungen in ihrem Entwicklungsgang, Fortpflanzung, Tod), infolge der genetischen Orientierung in der Literaturwissenschaft, infolge der Anerkennung der unveränderlichen Entwicklungsgesetze (z. B. das Differentiationsgesetz, von Spencer angewendet auf dem Gebiete der Kunst), schliesslich infolge des Kultus für die Naturwissenschaften und der Tendenz, deren Denkweise auf die humanistischen Forschungen zu übertragen (z. B. F. Brunetière verpflanzte die Lehre des Darwinismus auf die Theorie der literarischen Gattung). Die neue genetische Systematik sollte die wirklichen genetischen Beziehungen zwischen den Arten, Gattungen und Abarten hervorheben, sie sollte zum Exponenten des Differentiationsgesetzes werden, vor allem aber sollte sie neue Gattungen einführen, u. zw. „Ganzheiten“, welche einer Veränderung im Laufe der Zeit unterliegen. Demnach musste sie sich der traditionellen Systematik widersetzen, welche die genologischen Begriffe nach ihren logischen Beziehungen ordnete, indem sie von der Definition oder der Beschreibung ausging, und die literarischen Arten und Gattungen als stabile, unveränderliche und dazu noch „reine“ Werte betrachtete (man ahnte die Verwicklungen der Struktur der Gattungen nicht, und jede Abweichung von der idealen Norm der literarischen Gattung betrachtete man als Zufälligkeiten des konkreten Werkes). Der Anhänger des Positivismus konnte wirklich enttäuscht sein, wenn er die Idylle, die er mit dem Drama, als eine Ableitung des kleinen dramatischen Genrebildes verband, in der traditionellen Systematik auf dem Gebiete der Epik fand. Die Bestrebungen der Positivisten und ihrer geistigen Erben, die Materialien zur genetischen Systematik zu sammeln, zeigen in ihren Arbeiten drei Tendenzen: 1. die Wiederherstellung möglichst vieler Entwicklungsketten einzelner Gattungen, 2. die Konstruktion des „Stammbaumes“ einzelner Gattungen, welcher die Gebiete verschiedener literarischer Arten der früheren Genologie frei umfasst (z. B. der Übergang der Rhetorik in die Lyrik in Frankreich bei F. Brunetière: *Evolution des genres littéraires*), 3. die hypothetische Wiederherstellung einer Ur-Gattung oder Ur-Form, aus der, auf dem Wege der Differentiation, alle

verschiedenartigen Gattungen sich entwickeln sollten (z. B. die Konzeption der synkretischen Ur-Kunst, die Konzeption der „dreieinigen Choréa“, die Konzeption der Ur-Ballade).

Aber die Gegensätze zwischen den Grundsätzen der alten und der neuen, vorgeschlagenen Systematik, die anfangs unvereinbar schienen, verloren mit der Zeit ihre Schärfe. Die Systematik der für die positivistischen Forscher mustergültigen biologischen Wissenschaft kam, indem sie das künstliche System zum Besten des sogenannten natürlichen Systems zu überwinden suchte, zu solchen Ergebnissen, dass sie den Forderungen der genetischen und zugleich der logischen Systematik entspricht. Wäre auch in der Literaturwissenschaft die Schaffung einer solchen genologischen Systematik nicht möglich, die durch das Differentiationsgesetz die Entwicklungsrichtungen der literarischen Arten und Gattungen zeigen sollte, indem sie einen bestimmten konstitutiven Gattungsfaktor annimmt, und zugleich den Forderungen der Systematik der Begriffe genüge leistet, die nach den zwischen ihnen vorkommenden Verhältnissen der Über-, Bei- und Unterordnung gereiht wären? An solche Möglichkeiten glaubte z. B. Moulton, der aus der Ballade, *Dance* (Speech, Music, Action, Primitive literary form) folgende Arten ableitete: Epik, Lyrik, Drama, Redekunst, Philosophie und Geschichte². Um die organische Entwicklung der griechischen Literatur zu zeigen, stellt T. Zieliński ihr Bild auf der Basis des genetischen Systems der Gattungen dar, welches zugleich die Bedingungen der logischen Systematik erfüllt; dabei sieht er zwei Ur-Zellen: die „dreieinige Chorea“ für die Poesie und den Mythos für die Prosa. Er gebraucht die Begriffe der Arten und zugleich der Gattungen³.

Die genologische Systematik, die nach der positivistischen „Erschütterung“ wieder Gleichgewicht gewann und ihre Entwicklung in der Verknüpfung der Gesichtskreise der genetischen Systematik mit den traditionellen sah, erlebte eine neue Erschütterung, u. zw. unter dem Druck zahlreicher, unterschiedlicher Einzelbehauptungen, die — schon gegen Ende des XIX. Jahrhunderts — eine Wendung in Richtung der Erforschung einzelner Werke durch die Literaturwissenschaft verursachte. Es handelt sich natürlich nicht um solche Schlüsse, die die reale Existenz der literarischen Arten und Gattungen in Frage stellt (Croce), denn dies würde ihre Systematik überhaupt aufheben. Es handelt sich um die sich neuergebenden vielen Aspekte auf dem Gebiete der Gattungsfrage einzelner Werke und um die strukturelle Verbindung verschiedener genologischer Strukturen, die sich in einer Anzahl von Werken wiederholen. Die Feststellungen die-

² Richard Green Moulton, *The Modern Study of Literature. An Introduction to Literary Theory and Interpretation*, Chicago [1915]; vergl. S. 18.

³ Tadeusz Zieliński, *Literatura grecka*, Wielka Literatura Powszechna, Warszawa, Bd. I, S. 613 u. f.

ser Art brachten in die theoretische Genologie solche Begriffe, wie der Kreuzung von Strukturen, des Nebeneinander der Strukturen, des Fehlens scharfer Grenzen zwischen den Arten und Gattungen. Die Systematik, die diese Tatsachen anerkennen musste, wurde gezwungen, die Grenze zwischen gewissen genologischen Einheiten zu verwischen. Jene Quadratur des Kreises, jenen inneren Gegensatz suchte die Systematik in solcher Weise zu lösen, die sich nur graphisch durch eine geometrische oder stereometrische Figur darstellen lässt. Die interessanteste Probe einer solchen Systematik, die die Aspekte der genetischen und logischen Systematik mit den Forderungen, „lockere“ Grenzen zwischen den Arten und Gattungen einzuführen, zu versöhnen sucht, scheint der Versuch J. Petersens zu sein. Man kann hier das graphische Diagramm (in Form eines Kreises) nicht in Worte umsetzen. Wir wollen nur bemerken, dass Petersen die Urquelle aller literarischen Arten als die „Urdichtung“ bezeichnet⁴. Obwohl der Kreis mit seinen vielen konzentrischen Ringen und Radspeichen für die dreifachen Prinzipien der darin ausgelegten Systematik im Grunde genommen richtig ist, wird der Kritiker mit Besorgnis den Platz für solche Gattung darin suchen, wie z. B. die literarische Reportage und die Gebiete ihrer genetischen Perspektive. Der Vertreter der genetischen Richtung sieht, dass diese Synthese ein sehr wichtiges Gebiet der „Gebrauchsgattungen“ nicht beachtete, und infolgedessen schwebt z. B. der dort erwähnte Briefroman genetisch in der Luft.

Das Streben des Systematikers, alle Äusserungsarten und -gattungen (in sprachlicher Hinsicht ist jedes literarische Werk eine Äusserung) in den Kreis der Systematik einzuschliessen, um sowohl alle genologischen Einheiten auf eine Grundlage herbeizuführen, als auch zwischen ihnen genetische Zusammenhänge festzustellen, äussert sich schon in seiner ersten Tätigkeit, und zwar im Vorbringen der Gattungsmomente der Arten, um die Prinzipien des genetischen Systems festzustellen. Deren Auswahl ist nicht nur besonders bedeutungsvoll in Rücksicht auf die weiteren Phasen der Arbeit, sondern auch äusserst schwierig. Sie wird manchmal durch den Charakter derjenigen Arten erschwert, die die spätere Literatur kristallisiert; sie wird in der Regel von dem Anhänger einer anderen Konzeption der literarischen Arten und Gattungen in Frage gestellt; sie wird durch eine andere Ansicht des Forschers auf das Verhältnis der Literatur zur ausserliterarischen Wirklichkeit, somit durch eine andere Ansicht auf das Verhältnis der in engerem Sinne literarischen und nichtliterarischen Arten und Gattungen, in Frage gestellt. Wieviel verschiedener Typen von Gattungsmomenten wurden in den Versuchen,

⁴ J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, Erster Band: *Werk und Dichter*, Berlin 1939, S. 124.

eine genologische Systematik zu konstruieren, vorgebracht! So die Form und der Gehalt der Äusserung (die traditionelle Systematik); so die zeitlichen Beziehungen und die Rolle des Sprechenden (zwei systematische Versuche J. Kleiners)⁵; neulich suchte J. Hankiss die genologische Systematik auf der emotionellen Basis aufzubauen⁶. Wir wiederum suchten seinerzeit das Moment der Äusserungsfunktion in den Vordergrund zu stellen⁷. Seitdem beharren wir bei unserem Vorschlag, obwohl wir unsere bisherigen Versuche keineswegs für befriedigend halten. Wir sehen dagegen fernerhin keine grundsätzlichen Hindernisse — den äussersten Formalismus ausgenommen — die Determinante der Funktion anzunehmen.

Was spricht dafür? Die wichtigsten Momente sind folgende:

1. Sie bezieht sich auf jede Äusserung als ein sprachliches Gebilde. Wenn wir von der Funktion und von den Funktionen der Sprache sprechen, so dürfen wir auch von der Funktion und den verschiedenen Typen der Äusserung reden. Die Anwendung der Äusserungsfunktion hat den Vorteil, dass sie die Wortkunst auf den Boden der Sprachwissenschaft zurückführt.

2. Da das Moment der Funktion sämtliche, nicht nur die literarischen, Äusserungen betrifft, so gewinnt die Systematik in natürlicher Weise die Möglichkeit, sowohl die Gattungen des ausserliterarischen als auch die Gattungen des literarischen Ausdrucks auf ein Blickfeld zurückzuführen. Der Versuch, sie mit dem genetischen Gesichtspunkt zu vereinbaren, wird also dort, wo die literarische Gattung aus der „Gebrauchsgattung“ sich entwickelte, dort, wo sie aus einer Art der praktischen Literatur (z. B. der poetische Brief, der Brief in Versen) erwuchs, kein „unvollendetes“ Bild geben.

3. Die Annahme des Moments der Funktion wird zur entgeltigen Beseitigung der doppelten Buchführung beitragen, die einst die Theorie der Literatur in Form der sogenannten Poetik und sogenannten Rhetorik führte. Schon im XVIII. Jahrhundert begann die Kritik bisheriger Begriffe der Poesie und Prosa, die in die theoretische Poetik eine Reihe von Gattungen einführte, welche bisher ausserhalb der Poetik standen (z. B. der Roman). Bis jetzt ist die Theorie jedoch nicht imstande, eine Reihe von Problemen befriedigend zu lösen, die im Prozess dieser Kritik aufgetaucht sind (einer weiteren Forschung bedarf z. B. der Begriff der literarischen Fiktion, die im konkreten Fall allzu oft Zweifel aufkommen lässt, ob sie eine Nicht-Fiktion ist; z. B. *roman à clé*). Die Überbleibsel

⁵ *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i poezji dramatycznej i Rola czasu w rodzajach literackich* (J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956).

⁶ J. Hankiss, *Les genres littéraires*, „Zag. rodz. lit.“, Bd. I, S. 49 u. f.

⁷ S. Skwarczyńska, *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*, „Sprawozdania PAU“, Bd. 48, 1946, Nr 5, S. 159—163.

der alten doppelten Buchführung haben sich in den systematischen Übersichten bis heute behauptet, und dies führt manchmal zu Wiederholungen, Inkonsequenz und zur Unklarheit.

4. Auf der theoretischen Ebene müssen die Strukturen der „Gebrauchsgattungen“ und der im engeren Sinne literarischen Gattungen näherliegend scheinen als auf der Ebene der Forschungen der Einzelwerke, denn hier wird das Bild durch künstlerische Erfolge oder Misserfolge nicht getrübt. Die künstlerischen Werte gehören zu den konkreten Wortgebilden, nicht aber zu ihren Gattungsstrukturen. Die frühere Systematik schien das Moment der künstlerischen Leistung, das durch die Bezeichnung: literarische Gattung suggeriert wurde, mit den Strukturen der literarischen Arten zu verknüpfen. Unser Vorschlag beseitigt restlos diesen Fehler (bzw. diese Suggestion).

5. Diejenigen, die unter der literarischen Gattung eine dynamische Struktur verstehen, also eine Struktur, die den synchronischen Modifikationen und den Änderungen im Laufe der Zeit unterliegt, werden wohl leicht damit einverstanden sein, dass es einen Faktor gibt, dessen Modifikation oder Änderung die Modifikationen und Änderungen im Struktursystem der Gattungen (das sich in verschiedenen konkreten Einzelwerken wiederholende System der voneinander abhängigen Faktoren oder ihrer Komplexe, die zu verschiedenen Gebieten des Wortgebildes gehören) zur Folge hat. Dieser Faktor, der das strukturelle Ganze in Bewegung setzt, ist — unserer Meinung nach — die Äusserungsfunktion. Sobald sich die Funktion der Äusserung — ihre Existenzberechtigung, ihr Zweck oder Sinn — irgendwie ändert, so ändern sich solche Strukturfaktoren der Äusserung, wie z. B. ihr Objekt (Gehalt), und damit zusammen ihre Form und ihr Stilausdruck. Die Funktion scheint uns also der grundlegende Faktor zu sein, der die Struktur der Arten organisiert. Man könnte sie für den „äusseren“ Faktor halten, wenn sie in dem literarischen Werk wenigstens durch die Gattungsstruktur nicht existierte (ich sage: wenigstens, denn in der Gruppe didaktisch-moralisierender Werke findet sie im Inhalt, und auch oft in der Form, ihren Ausdruck).

6. Die Äusserungsfunktion ist der auf jede Änderung der sozialhistorischen Verhältnisse der Gesellschaft, also auch auf die Entwicklung der geistigen und materiellen Kultur, empfindlichste Faktor; sie ist gleichzeitig der besonders empfindliche Exponent des Reichtums der menschlichen Natur und überhaupt des Menschen als sozialen Wesens.

Bevor ein Versuch, die genologische Systematik auf dem Grunde der Äusserungsfunktion aufzubauen, unternommen würde, sollte eine Reihe einleitender Vorbereitungsarbeiten gemacht werden. Die allererste wäre eine genaue Überprüfung, ob der Funktionsfaktor die Strukturen der literarischen Arten wirklich organisiert und deren Änderungen und

Entwicklung leitet. Die zweite — wohl die schwierigste — wäre die Festlegung des Begriffs: Funktion, und die Durchführung der Typologie der Funktion, was auch deshalb von Bedeutung ist, weil der Begriff „Funktion“ bereits in der Literaturwissenschaft nicht eindeutig gebraucht wird. Endlich sollte man die Funktionstypen systematisch einordnen, die — hoffen wir — alle in entsprechenden gegenseitigen Beziehungen stehen, auf dem Felde dieser ganz allgemein gefassten Funktion, die die Sprachwissenschaft die kommunikative Funktion nennt.

Stefania Skwarczyńska — Łódź

Tłumaczył Mieczysław Urbanowicz

I. PRZEGLĄDY

ELEMÉR HANKISS, HÉLÈNE SÜVEGES

Budapest

RECHERCHES GÉNOLOGIQUES EN HONGRIE

(1945—1958)

Loin d'être une discipline purement formelle et intemporelle, comme p. ex. la logique descriptive classique, la théorie des genres littéraires est strictement liée aux changements philosophiques et idéologiques de l'histoire de l'esprit humain. Elle se développe en fonction de l'évolution générale des idées, de sorte que la transformation sociale qui a eu lieu après la deuxième guerre mondiale s'y fait sentir aussi bien que dans l'ensemble de l'histoire littéraire. C'est ainsi que les recherches récentes se caractérisent, dans les deux domaines, par le même renforcement bien marqué du sens historique. Quant à la théorie des genres, cette historicité s'y manifeste dans le fait qu'au lieu de chercher les lois de la genèse et de la cristallisation des genres littéraires dans des données personnelles et psychologiques, on s'efforce plutôt de les trouver dans des conditions historiques et sociales. Le rapport entre l'histoire sociale et l'histoire des genres: c'est ce qui intéresse la plupart des savants hongrois de nos jours.

Genres poétiques

Dans une étude sur la littérature de la Réformation, M. T. Klaniczay¹ cherche à définir les conditions historiques de l'apparition des genres nouveaux, et remarque que le genre principal de la première période (1517—1550) fut le chant, le chant „ni purement lyrique, ni purement épique, où prédominent les éléments instructifs et explicatifs. Les prédicants aussi bien que les chanteurs populaires dépourvus de prétentions artistiques et d'une culture humaniste, cultivent ce chant propagandiste et didactique“. Mais une tendance nouvelle se manifesta dans la seconde période de la Réformation (à partir de 1550), lorsque la lutte de

¹ T. Klaniczay, *A magyar reformáció irodalma*, „Irodalomtörténeti közlemények“, 1957, p. 12—47.

classe se fit plus aiguë, et tout le mouvement revêtit un caractère nettement antiféodal. Dans cette phase belliqueuse „l'importance du chant s'efface en quelque sorte, en même temps que le drame et le conte en prose commencent à prévaloir“, qui sont des instruments plus efficaces dans cette lutte contre les forces réactionnaires.

En analysant les nouveaux genres littéraires de l'âge des lumières et de l'époque révolutionnaire, M. J. Waldapfel² démontre que la soif de liberté se fait sentir jusque dans la prosodie, et il met en lumière comment les poètes se libèrent, peu à peu, de l'entrave des rimes carrées (ancienne mesure monotone) en adoptant et élaborant des mètres plus souples et plus aptes à la poésie réflexive, comme p. ex. l'alexandrin à rimes plates et de différents vers mesurés à l'antique.

M. L. Gáldi³, poursuivant de pareilles études au sujet de l'époque de la Guerre de Liberté de 1848—49, fait les observations suivantes:

a) Étant donné que leur nature gracieuse et joueuse ne correspond pas aux temps sévères et tragiques, les vers trop courts disparaissent des poèmes de l'époque, ou s'il en reste quelques-uns, ceux-ci ont déjà un effet dramatique et exclamatif. Il en est de même des rimes riches qui, à leur tour, font place à l'assonance plus sobre et plus austère. Le temps de la virtuosité formelle est passé.

b) Les vers iambiques de 12 syllabes, par contre, sont jugés trop longs et trop paisibles, et sont remplacés par des vers plus courts et au nombre inégal de syllabes, ce qui augmente le dynamisme du poème.

c) La mesure trochaïque gagne du terrain au détriment de la mesure iambique, ce qui peut être considéré également comme signe de l'élan du patriotisme, vu que le mètre trochaïque, étant une mesure descendante, correspond mieux au caractère et à la tonalité de la langue hongroise. En 1847, p. ex., Petöfi préfère encore le mètre iambique, tandis que dans ses poèmes composés en 1848, les trochées ont déjà une forte majorité. Mais le cas de Jean Arany est encore plus intéressant. En 1847/48, il écrit presque exclusivement dans des mesures trochaïques et se sert de mètres dynamiques nationaux, alors qu'après la débâcle, il revient aux mètres iambiques qui, en hongrois au moins, ont un caractère méditatif et mélancolique.

M. J. L. Baránszky⁴ consacre tout un livre à l'analyse du changement de la conception esthétique de Jean Arany. Il suit l'évolution du

² J. Waldapfel, *A magyar irodalom a fevilágosodás korában*, Budapest 1954, pp. 336.

³ Gáldi, *A magyar vers a szabadságharc korában*. „Irodalomtörténet“, 1956, p. 148—189.

⁴ Jób L. Baránszky, *Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye*, Budapest 1957, pp. 104.

genre poétique du réalisme „objectif“, de Petöfi jusqu'au réalisme psychologique d'Arany. Chez celui-ci, le but de la poésie n'est plus de communiquer des idées et de persuader le lecteur, mais de se pénétrer et de s'analyser soi-même. C'est ainsi qu'au lieu des images simples et impressionnantes de Petöfi, il élabore une imagerie complexe et ambiguë, sans arriver, tout de même, jusqu'au symbolisme, et efface le dynamisme de la poésie révolutionnaire en adoptant une sorte de construction statique, qui, cependant, n'est pas encore la technique coordonnante de la poésie impressionniste de la fin du siècle.

L'analyse de l'oeuvre poétique d'Eugène Komjáthy, un des successeurs de Jean Arany, fournit l'occasion à M. G. B. Németh⁵ d'étudier l'évolution ultérieure du genre lyrique. Dans ses poèmes de jeunesse, la proportion des phrases énonciatives, interrogatives et impératives est à peu près la même que chez ses contemporains. Plus tard, vers 1880—1890, il évolue dans la direction d'une sorte de symbolisme dithyrambique et extatique, ce qui produit chez lui une prédilection pour des phrases impératives et exclamatives. Encore plus tard, après avoir réussi de surmonter le monde extérieur et de créer son univers spirituel à soi, ce style belliqueux disparaît, et de simples phrases énonciatives emportent la balance. Le poète, devenu prophète de sa nouvelle foi, ne bataille plus, ne discute plus: il énonce tout simplement des vérités absolues. Le caractère visionnaire de cette nouvelle poésie se déclare, sur le plan de la syntaxe, dans l'apparition d'une nouvelle espèce de proposition qui a l'air d'être l'un des membres coordonnés d'une phrase composée, mais qui ne l'est pas en réalité, parce que l'autre terme de la phrase n'existe que virtuellement, et il est signalé seulement par la conjonction «et» qui introduit l'autre terme. L'oeuvre du poète est pleine, à cette époque, de poèmes qui commencent de cette manière-ci: „Et alors parla le Démon.“ „Et je l'ai trouvé enfin“. „Et les temps sont venus“. Selon M. Németh, cette conjonction initiale a pour effet de suggérer au lecteur que le poème fait partie intégrante d'une vision quasi-générale et universelle de la vie.

Genres épiques

La monographie de M. G. Lukács sur le roman historique, trop bien connue pour être analysée ici, a donné un essor à des recherches pareilles. Dans un chapitre de son livre sur Joseph Eötvös, romancier hongrois du XIX^e siècle, M. E. Sötér⁶ esquisse le développement de ce genre au cours du siècle. Dans les ouvrages romantiques de Jósika, l'histoire ne sert

⁵ G. B. Németh, *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez*, „Irodalomtörténet“, 1956, p. 265—287.

⁶ E. Sötér, *Eötvös József*, Budapest 1951, pp. 105.

encore que de décor et d'arrière-plan à des intrigues d'aventures sans beaucoup de fondements historiques. Entre les mains de Joseph Eötvös qui écrit à l'époque des grandes réformes sociales, le roman historique devient, par contre, un moyen de l'éclaircissement et de l'instruction du peuple, leur faisant connaître les grands courants de l'évolution historique. Plus tard, les romans de Sigismond Kemény sont d'un tout autre caractère. Il débute après la défaite de la révolution et, ayant perdu sa foi dans le progrès de l'humanité, le roman historique n'est plus pour lui qu'un instrument de l'expression de sa déception personnelle et un porte-parole de sa conception tragique de la vie.

M. A. Somogyi⁷ parle expressément de la décadence du genre de roman réaliste, et démontre comment, dans l'atmosphère dépressive de l'époque d'après-révolution, les écrivains sont amenés à se détourner de la réalité objective et de s'absorber dans leurs propres méditations. C'est ainsi que Ladislás Arany, fils du grand poète, au lieu de composer un roman, finit par choisir un genre plus subjectif et lyrique: le roman en vers.

M. E. Király⁸ rend compte d'une autre tentative à créer ou plutôt à réhabiliter dans ses droits le roman réaliste. Mais ces efforts n'aboutirent qu'à une certaine vogue de l'anecdote, ce qui signale un succès partiel et, en même temps, l'échec final du mouvement. Car l'anecdote tout en étant un genre réaliste, n'est que de matière brute que les grands romanciers réalistes, un Cervantes ou un Fielding, ont toujours su intégrer dans l'ensemble de leurs romans de grande envergure. En Hongrie, cependant, même les plus grands talents n'étaient pas capables de cette synthèse, parce que, à l'en croire à M. Király, la structure de la société hongroise était impénétrablement compliquée et enchevêtrée à ce temps-là.

Ces conditions ont favorisé la naissance d'une espèce de romans illusionnistes (comme p. ex. ceux de Maurice Jókai), et ont créé plus tard, vers la fin du siècle, le roman symboliste et impressionniste qui avait déjà, même en Hongrie, d'illustres représentants. Chez eux — constate M. G. Rónay⁹ — le genre traditionnel du roman se transforme radicalement. La distance entre l'auteur et ses personnages s'efface peu à peu, de sorte que finalement l'action du roman se transpose à un plan intérieur et subjectif. L'auteur ne représente plus de personnages vivants, les caractères n'évoluent plus, et l'action n'a pas de but et de dénouement. Créer de l'atmosphère et peindre des états d'âme: c'est ce qui importe. Il développe l'intrigue de ses romans d'une manière associative et non pas

⁷ A. Somogyi, *A Džlibábok hőse*, „Irodalomtörténeti közlemények“, 1954, p. 160—175.

⁸ E. Király, *Mikszáth*, Budapest 1952, pp. 269.

⁹ G. Rónay, *Az idő forradalma*, „Magyarok“, 1947, p. 413—430.

logique, de sorte que l'effet d'ensemble est plutôt musical que rationnel. En démontrant la musicalité foncière de la prose de la fin de siècle, M. G. B. Németh¹⁰, à son tour, en trouve la source dans la solitude et dans les penchants nostalgiques de l'homme de cette époque.

M. E. Sötér¹¹ est de l'opinion que l'époque d'après-guerre ne fut non plus propice au développement du roman réaliste. Ce sont seulement les événements et les expériences de la deuxième guerre mondiale qui ont créé les conditions sociales et psychologiques nécessaires à l'éclosion de ce genre en Hongrie.

Genres dramatiques

Rien ne fut aussi véhément que les controverses au sujet des genres dramatiques mais elles apportèrent des résultats plutôt pratiques que théoriques. Les problèmes du „schématisation“ de la création des types, de la crise du drame bourgeois, du rôle du conflit dans le drame socialiste, du héros „constructif“, et beaucoup d'autres problèmes attendent encore leur solution sur le plan esthétique et philosophique.

Les recherches relatives à l'histoire du drame en Hongrie, par contre, ont donné d'importants résultats. M. Kardos¹² a essayé de faire remonter l'origine des drames populaires et littéraires hongrois jusqu'à la Renaissance et le Moyen-Age, et il a fait quelques découvertes intéressantes en décelant des drames complets dans de certains textes en prose qu'on avait pris jusqu'ici pour des récits épiques dialogués.

Au XIX^e siècle, un genre dramatique spécialement hongrois s'est développé, une espèce de paysannerie ou de drame lyrique populaire qu'on a eu coutume de faire dériver de la vaudeville autrichienne. De soigneuses études ont permis à M. E. Sötér¹³ de réfuter cette théorie et de prouver que ces drames avaient été conçus dans l'esprit d'un romantisme à la Victor Hugo, ayant ainsi une forte tendance démocratique et éducatrice. M. D. Tóth¹⁴ a rapporté des compléments importants à cette conception, en vérifiant que ces drames populaires ne sont pas tout à fait redevables de leur matière musicale à l'opérette autrichienne, étant donné que la scène hongroise avait eu ses propres traditions musicales. Ces recherches des sources historiques nationales de genres littéraires complètent et approfondissent nos connaissances dues à la génologie comparée.

¹⁰ G. B. Németh, *A proza zeneiségének kérdésehez*, „MTA Nyelv és Irodud. Oszt. Közleményei“, 1958, p. 355—392.

¹¹ E. Sötér, *Játék és valóság*, Budapest 1946, pp. 158.

¹² T. Kardos, *A régi magyar színjátszás néhány kérdéséhez*, „MTA Nyelv és Irodud. Oszt. Közl.“, 1955, p. 17—64.

¹³ E. Sötér, *A magyar romantika*, „MTA Nyelv és Irodud. Oszt. Közl.“, 1954, p. 198—255, 317—320.

¹⁴ D. Tóth, *A magyar népszimű zenei kialakulása*, Budapest 1953, pp. 48.

Un genre complexe: la ballade

Après avoir énuméré les types les plus importants de ce genre, (*ballata*, *gwaelawd*, *bilina*, *dumi*, *narodne pesme*, *romance espagnole*, *folkeviser*, etc.). M. J. Ortutay¹⁵ conclut que leur diversité est trop vaste pour qu'on puisse faire leur coordination sur la base de leurs données formelles. Mais, par contre, ils ont un dénominateur commun dans les conditions historiques de leur genèse et de leur développement. L'auteur est d'avis que la ballade avait fait son apparition chez toutes les nations à l'étape primitive du féodalisme et atteignit, ensemble avec celui-ci, son épanouissement, sa période de prospérité. Elle remplaça et fit disparaître les grands poèmes épiques, dont quelques vestiges seulement ont survécu dans des sociétés closes et hermétiques où la structure sociale a gardé en quelque sorte son caractère tribal et pré-féodal, comme p. ex. dans la Finlande de Lönnrot.

S'occupant de la même question, M. V. L. Balogh¹⁶ rejette la théorie dite „géographique“ de la genèse des ballades, et s'applique à prouver que le paysage montagneux n'est point la condition première de la formation d'une florissante poésie de ballades. Il a un certain rôle, tout au plus, dans la conservation de la tradition poétique.

Après avoir distingué la ballade de la romance (— celle-la serait un genre épique, celle-ci un genre lyrico-épique —), M. B. Zolnai¹⁷ arrive à la conclusion finale qu'il ne s'agit pas de deux genres bien définis, mais de tout un clavier de différentes espèces de poèmes, allant du chant héroïque jusqu'à la réflexion philosophique en vers, qu'on ne peut définir qu'une par une, séparément. „La romance espagnole, épique ou lyrique — écrit-il dans sa conclusion — la ballade allemande libérée de toute influence française et créant un genre nouveau par l'Europe du XIX^e siècle, la chanson française épico-lyrique, appelée depuis le XVIII^e siècle romance, les ballades hongroises alternant avec les romances, la ballade comme expression d'un monde littéraire suranné (comme chez Ady), les ballades équivalant à une histoire simplement triste: tous sont des genres spéciaux déterminés par l'histoire et la société qu'ils reflètent“. Et la complexité de ces genres va encore en augmentant, étant donné le fait que de nouveaux types de ballades se forment de temps en temps, comme p. ex. tout récemment, les ballades héroïques de martyres, qui, partant de la France, sont en train de faire leur chemin dans la littérature des autres pays.

¹⁵ J. Ortutay. Az „európai“ ballada kérdéséhez, „Zenei tanulmányok I.“, 1953, p. 125—232.

¹⁶ V. L. Balogh. A székely népballádák kérdéséhez, „Irodalomtörténet“, 1950, p. 31—36.

¹⁷ B. Zolnai. Contribution à l'histoire des termes „ballade“ et „romance“, „Acta linguistica Academiae Scientiarum Hungariae“, 1958, p. 217—243.

La prosodie: discipline auxiliaire de la génologie

Il y a peu de pays où les recherches et controverses prosodiques se poursuivent avec autant de vivacité et d'acharnement qu'en Hongrie. Ceci s'explique par le phénomène que la prosodie hongroise est exceptionnellement riche en possibilités et en difficultés. Elle a, d'abord, tout un système de mètres nationaux qui reposent tous sur l'accent dynamique de la langue; puis, elle a à sa disposition la plupart des mesures antiques et modernes que ses poètes ont empruntées à d'autres littératures européennes, et ont adaptées au génie de leur langue maternelle. Cette évolution a abouti à une abondance prodigieuse de rythmes divers, ce qui a contribué à élever la poésie lyrique au premier rang parmi les autres genres littéraires. Mais cet entrecroisement des différentes prosodies, cette riche hétérométrie de la poésie, ne facilite point la tâche des chercheurs qui s'efforcent à réduire ces phénomènes complexes à un système logique et organique.

C'est M. Jean Horváth qui représente la plus grande autorité dans ce domaine. Après avoir publié plusieurs études, il a exposé ses vues dans deux monographies¹⁸, dont l'une traite des questions prosodiques générales, comme p. ex. l'essence et l'histoire du rythme, de la rime et de la syntaxe poétique, tandis que l'autre met en relief les lois et le développement des différentes formes métriques hongroises. Il serait, sans doute, chose importune, de vouloir exposer en détail les débats soulevés sur les thèses de M. J. Horváth, à des lecteurs qui ne peuvent connaître de près la littérature hongroise. Il suffira de signaler que M. Horváth fait dériver la prosodie nationale de la régularité de l'accent dynamique de la langue et des lois rythmiques du chant populaire, tandis que M. L. Vargyas¹⁹ p. ex. est d'un avis opposé et croit trouver la source unique de la prosodie hongroise dans les données purement syntaxiques de la langue. C'est de cette conception-ci que s'approche M. L. Szabédi²⁰ qui suppose que chaque langue a une prosodie pour ainsi dire naturelle qui se dégageait et se cristallisait peu à peu de la langue quotidienne du peuple.

M. S. László²¹ a d'importantes observations à faire sur la polymétrie des vers. Il affirme que dans chaque vers, il y a plusieurs rythmes parallèles: le rythme prosodique, le rythme sémantique ou syntaxique, et le rythme produit par les accents dynamiques de la langue. Et il y a encore un quatrième: le rythme mélodique ou musical des vers, qui a, entre autres,

¹⁸ J. Horváth, *A magyar vers*, Budapest 1948, pp. 314; J. Horváth, *Rendszerezes magyar verstan*, Budapest 1951, pp. 210.

¹⁹ L. Vargyas, *A magyar vers ritmusa*, Budapest 1952, pp. 263.

²⁰ L. Szabédi, *A magyar ritmus formái*, Bukarest 1955, pp. 231.

²¹ S. László, *Magyar vers, ritmus, dallam*, „Új zenei szemle“ 1951, p. 8—17.

le rôle de neutraliser et de tamponner les divergences entre les trois autres réseaux de rythmes. C'est qu'il arrive souvent p. ex. que l'ictus prosodique du vers ne coïncide pas avec l'accent sémantique ou phonétique de la phrase, un phénomène qu'on considère de coutume comme un défaut de versification. Mais M. László, qui est d'ailleurs musicien, réussit à prouver par des expériences phonétiques et musicales que si une syllabe portant l'accent sémantique se trouve dans une position prosodique atone, elle reçoit d'une manière presque inaperçue un accent musical, ce qui veut dire qu'on la prononce à un registre plus élevé, contrebalançant ainsi sa perte en accent dynamique.

Les musicographes fournissent souvent des précisions intéressantes aux historiens des genres littéraires. La provenance de certains mètres occidentaux présents dans la poésie hongroise de la Renaissance, p. ex., fut inconnue jusqu'à ce que les recherches musicales comparées de M. B. Szabolcsi²² aient démontré qu'ils avaient été transmis par l'intermédiaire de la musique.

Les genres littéraires et l'ethnographie

A côté de l'histoire de la musique, c'est l'ethnographie qui a rendu les plus grands services à la théorie des genres littéraires. L'histoire du drame hongrois p. ex. a largement profité des recherches folkloriques de Mme T. Dömötör²³ qui découvrit dans nos jeux populaires certains motifs du drame européen du Moyen Age et de la Renaissance, ce qui semble prouver l'existence souvent contestée d'une forte et ancienne tradition dramatique en Hongrie.

De pareilles études sont en train de se multiplier, et elles sont de grande portée à plus forte raison qu'elles démontrent la continuité de la tradition culturelle hongroise qu'on a cru interrompue par la longue domination turque. Pendant l'époque où la littérature écrite était éclipsée et paralysée par les événements politiques du pays, c'étaient les courants pour ainsi dire souterrains et clandestins de la littérature folklorique qui ont sauvé pour l'avenir les grandes traditions nationales.

L'interdépendance des littératures écrite et folklorique présente des problèmes intéressants et multiples, surtout du point de vue génologique. Pour pouvoir étudier à fond la nature de ces rapports, M. B. Stoll²⁴

²² B. Szabolcsi, *Három régi magyar vers ritmusáról*, „Irodalomtörténet“, 1958, p. 324—331.

²³ T. Dömötör, *Literature and Folklore. Problems of Research in old Hungarian Dramatic Art*, „Az Eötvös Loránd Tud. Egyetem Évkönyve“, 1957 p. 53—65.

²⁴ B. Stoll, *Közösségi költészet—népköltészet*, „Irodalomtörténeti közlemények“, 1958, p. 170—176.

choisit un genre intermédiaire, un cas limité: il analyse des recueils de poèmes manuscrits du XVIII^e siècle, et constate que ces poèmes vivaient une double vie. D'une part, ils ont été imprimés, ce qui les a fixés dans une forme définitive et authentique, et les a élevés dès lors jusqu'au niveau de la haute littérature. Mais ils continuaient, d'autre part, leur vie pour ainsi dire sub-littéraire dans des recueils manuscrits où ils se développaient et variaient perpétuellement, de même que de véritables chants populaires. L'auteur de l'article propose, en même temps, de dire „littérature collective“ au lieu de „littérature populaire“, parce que celle-ci est réservée comme expression technique à la littérature de la paysannerie, bien que les autres classes sociales aient également leur propre poésie de caractère folklorique ou sub-littéraire. Les recueils manuscrits susmentionnés, les chansons sentimentales de la fin du XVIII^e siècle et les chansons tziganes du XIX^e constituent, p. ex., les traditions folkloriques des classes moyennes hongroises.

Quelles sortes de poésies littéraires peuvent se „folkloriser“, se transformer en chants populaires: c'est la seconde question que se pose M. Stoll, et il trouve que le contenu importe peu, (la curiosité du peuple étant à peu près universelle), mais ce sont plutôt les données formelles et psychologiques du poème en question qui sont décisives à cet égard. Des poèmes sans beaucoup de valeur et souvent loin de l'esprit du peuple par leur sujet et leur moral, peuvent être assimilés par la littérature populaire si leur psychologie n'est pas trop individuelle et différenciée, et leur forme est relativement pure et simple. L'usage populaire saura, à son tour, les transformer à son goût et faire des chefs-d'oeuvre des modèles souvent médiocres.

Cherchant les sources des contes populaires hongrois, Mme L. Dégh²⁵ en trouve une des plus importantes dans la littérature de pacotille, dans les romans à quatre sous vendus dans les foires. Elle peut démontrer le souvenir et l'empreinte de ces histoires aventureuses dans le sujet et le vocabulaire de certains contes, et constate que parfois même la prononciation des conteurs d'ailleurs authentiquement „populaires“ trahit que la source de leur conte n'est pas la tradition orale mais plutôt une expérience de lecture.

L'interdépendance de deux genres peut être si forte, qu'une certaine fusion se produit entre eux. C'est, selon M. T. Esze²⁶, le cas de la poésie *kouroutz* de la fin du XVII^e siècle, dans laquelle des poèmes politiques et religieux s'amalgament avec des chants et des ballades populaires.

²⁵ L. Dégh, *Népmese és ponyva*, „Magyar Nyelvőr“, 1946, p. 68—72, 143—147.

²⁶ T. Esze, *A kuruc költészet problémái*, „Irodalomtörténet“, 1951, p. 31—47.

Mais, malgré leur interaction continuelle, les genres littéraires ont, bien entendu, leur vie indépendante. Cette indépendance est si grande selon M. A. Solt²⁷, que l'évolution particulière des différents genres n'est pas tout à fait coordonnée. Les dates charnières du genre lyrique p. ex. ne coïncident pas avec celles des autres genres, parce que chaque genre réagit d'une manière différente — plus tôt ou plus lentement — à des événements et des changements historiques, de sorte que les limites des grandes époques littéraires ne sont que les moyennes proportionnelles des dates périodiques divergentes des principaux genres littéraires.

Genres divers

La variété des recherches génologiques est si grande que pour ne pas mettre à l'épreuve la patience de nos lecteurs, nous nous bornerons dans la suite à une simple énumération des études les plus importantes.

Après une analyse systématique du genre de la prose métrique à partir de l'antiquité jusqu'à la Renaissance, M. J. Horváth cadet²⁸ réussit à déceler quelques interpolations ultérieures dans une chronique célèbre du XIII^e siècle. — Dans une autre étude²⁹, il vérifie que les inscriptions en vers léonins d'une chape de l'époque de St Étienne (XI^e siècle), appartenant au genre classique des *tituli*, sont les premiers monuments de la poésie latine en Hongrie. — Mme H. Moholi-Ernuszt³⁰ compare l'épître classique à l'épître humaniste de la Renaissance, et constate que dans celle-ci les clausules quantitatives de l'antiquité sont remplacées par la musique verbale et par des allitérations, hyperbatons, anaphores, etc. — M. T. Kardos³¹ découvre dans la Renaissance hongroise l'équivalent du genre italien *truffa* qui, paraît-il, florissait à l'époque du roi Mathias Corvin, et était un genre dramatique populaire d'esprit démocratique et antiféodal. — Selon M. E. Mészáros³², la source du comique serait toujours l'anachronisme, c'est à dire l'anachronisme d'un personnage qui a la mauvaise fortune de monter sur la scène de l'histoire trop tôt ou trop

²⁷ A. Solt, *Drámairodalmunk korszakai*, „Irodalomtörténet“, 1950, p. 33—41.

²⁸ J. Horváth, *iun.*, *A ritmikus próza történetéhez*, „Magyar Századok“, 1948, p. 24—40.

²⁹ J. Horváth, *iun.*, *Legrégibb magyarországi latin verses emlékeink*, „Irodalomtörténeti közlemények“, 1956, p. 1—19.

³⁰ H. Moholi-Ernuszt, *A humanista levél*, „Egyetemes Philologiai Közlöny“, 1947, p. 22—36.

³¹ T. Kardos, *A „trufa“*, „Filologiai Közlöny“, 1955, p. 118—138.

³² É. Mészáros, *Szatira és valóság*, Budapest 1955, p. 267.

tard, et ne comprend pas pourquoi toutes ses initiatives aboutissent à un échec final. — M. L. Gáldi³³ est d'avis que la lexicographie même est un genre historique et a son rôle particulier dans l'histoire sociale des idées. Les dictionnaires hongrois du XVIII^e siècle, p. ex., étaient de simple instruments de travail dans l'enseignement des langues étrangères, tandis que plus tard, à l'époque des réformes, elles sont devenues instruments de la défense et de la renaissance de la langue nationale. — Dans la première moitié du XVIII^e siècle, l'histoire et la critique littéraires furent subordonnées à la philosophie et à la morale officielles, constate M. D. Tóth³⁴, et ce n'est qu'au cours des années 1750—1830 qu'elles se développèrent en disciplines indépendantes. — M. E. Katona³⁵ explique que parmi les 50—60.000 chansons populaires qu'on a recueillies jusqu'à nos jours, tous les métiers paysans sont représentés. Il examine de plus près celles des ouvriers terrassiers. — M. L. Takács³⁶ découvre un genre déjà disparu: celui des chroniques rimées de la fin du XIX^e siècle, dans lesquelles des poètes-journalistes paysans racontaient des événements locaux et nationaux de toutes sortes. — *Fleurs de prison*, c'est le titre d'une étude de M. D. Lengyel³⁷, par laquelle il attire l'attention sur le fait qu'à côté du cimetière, du lac, de la nuit et de la nature, les prisons furent également une source d'inspiration importante à la première moitié du XIX^e siècle, lorsque les controverses déclenchées autour de la modernisation des prisons mirent en vogue ce genre poétique bizarre et éphémère. — M. B. Dezsényi³⁸, co-auteur d'une monographie sur l'histoire de la presse hongroise, fut le premier pour étudier avec les méthodes de la littérature comparée l'histoire de la presse des États danubiens, ce qui est une initiative bien importante. — L'esthétique de film de M. B. Balázs³⁹ a atteint tant de publications en langues étrangères, qu'il serait superflu de l'analyser à présent.

Pour finir, voici encore le sujet de quelques études intéressantes. Cantilènes de type hussite en Hongrie⁴⁰. — Un genre littéraire oublié:

³³ L. Gáldi, *A magyar szótáriróadalom a felújulás korában és a reformkorban*, Budapest 1957, pp. 586.

³⁴ D. Tóth, *Irodalmi kritikánk kezdeteinek néhány kérdése*, „Irodalomtörténeti közlemények“, 1958, p. 200—207.

³⁵ É. Katona, *Magyar kubikusdalok*, „Uj hang“, 1954, p. 68—77.

³⁶ L. Takács, *Népi verselők, sirversírók*, „Ethnographia“, 1951, p. 1—49.

³⁷ D. Lengyel, *Börtönvirágok*, „Irodalomtörténet“, 1946, p. 28—32.

³⁸ B. Dezsényi, *Az időszaki sajtó története a Dunatáj országaiban*, Budapest 1947, pp. 71.

³⁹ B. Balázs, *The Theory of Film*, London 1952, pp. 291; *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino 1952, pp. 345; *Der Film*, Wien 1949, pp. 347.

⁴⁰ T. Kardos, *Huszita típusu kantilénáink*, Budapest 1954, pp. 16.

les lettres de plainte des serfs ⁴¹. — Littérature de postilles ⁴². — Comptines enfantines dans les écoles de Hongrie ⁴³. — Chants des courtiers électoraux ⁴⁴. — Un genre grotesque: croix funéraires riantes ⁴⁵. — Versicules comiques sur des bouteilles de terre populaires ⁴⁶, — et un dernier: l'affiche comme genre littéraire ⁴⁷.

Recherches génologiques et littératures étrangères

Il faudrait consacrer une étude à part aux travaux génologiques hongrois concernant la littérature des autres pays. Mais, faute de lieu, nous devons nous contenter d'une revue sommaire des ouvrages les plus importants.

M. Ch. Marót ⁴⁸ trouve dans les „catalogues“ préhomériques, et dans leurs équivalents chez d'autres peuples, une des sources principales de toutes les épopées primitives de l'Europe. — Le répertoire hymnologique de M. P. Radó ⁴⁹ sera, sans doute, un des ouvrages de base des études relatives à la littérature latine médiévale. — M. J. Herczeg ⁵⁰ explique les différences entre la nouvelle italienne et le roman picaresque espagnol par le fait que celle-là fut le produit de la première floraison de la culture bourgeoise, tandis que celui-ci fut le genre d'une société déjà en décomposition et en décadence. — M. M. Horányi ⁵¹ est de l'opinion que dans l'expression *commedia dell'arte*, le mot *arte* veut dire *adresse* ou *maîtrise* et non pas *profession* ou *métier* comme on l'affirme en général. —

⁴¹ A. Eckhardt. *Jobbágylevelek a XVI. századból*, „Magyar Nyelv“, 1949, p. 332—334.

⁴² I. Nemeskürty, *A XVI. század utolsó három évtizedének postillairodalmából*, „Irodalomtörténet“, 1957, p. 453—466.

⁴³ L. Muszty, *Száz pécsi kiolvasó vers*, „Sorsunk“, 1947, p. 353—361.

⁴⁴ A. Kun, *Korteszalok*, „Magyar nemzet“, 1949, no. 91.

⁴⁵ A. Kun, *Nevető fejfák*, „Magyar nemzet“, 1949, no. 98.

⁴⁶ J. Korek, *Népi humor az alföldi butellákon*, „Puszták Népe“, 1947, p. 173—178.

⁴⁷ E. Zsoldos, *Falragasz, plakátirodalom*, „Magyar Nyelvőr“, 1954, p. 246—247.

⁴⁸ Ch. Marót, *Praehomerikus katalógusok*, „MTA. Nyelv és Irod. Oszt. Közl.“, 1953, p. 377—407.

⁴⁹ P. Radó, *Répertoire hymnologique des manuscrits liturgiques dans les bibliothèques de Hongrie*, Budapest 1945, pp. 59.

⁵⁰ J. Herczeg, *Olasz novella és spanyol pikareszkregény*, „Filológiai Közlöny“, 1956, p. 223—238.

⁵¹ M. Horányi, *A commedia dell' arte társadalmi háttere*, „Filológiai Közlöny“, 1955, p. 33—45, 177—184.

M. L. Gáldi⁵² démontre à propos de la poésie lyrique russe, que dans tout les poèmes, il y a des mots qui sont des éléments purement structuraux, et il y en a d'autres qui ont revêtu une fonction expressive. Si un mot ou une expression a les deux fonctions à la fois, son effet poétique est particulièrement grand. — Dans son esthétique littéraire, M. J. Hankiss⁵³ a esquissé une nouvelle théorie des genres, mais, étant donné qu'un résumé de ses recherches fut publié dans le 1^{er} numéro de cette Revue⁵⁴, nous n'entrons pas ici dans les détails, — M. A. Komlós⁵⁵ cherche à distinguer les genres de poésie des genres de prose, et conclut que ceux-là ne sont pas nécessairement „poétiques“, et ceux-ci, à leur tour, ne sont pas d'une grande valeur s'ils sont „prosaïques“. Il constate ensuite, qu'il n'y a pas de mots qui soient a priori poétiques, et que c'est l'alliance spéciale qui les rend tels et qui crée la véritable atmosphère poétique. — M. L. Kardos⁵⁶ poursuit de pareilles recherches en analysant les divergences qui existent entre l'original d'un poème et sa traduction artistique. — Selon M. D. Keresztury⁵⁷, l'atmosphère poétique est créée par une dialectique singulière de la langue des poètes qui représentent les idées abstraites par des objets concrets et les choses matérielles, en revanche, par des notions métaphysiques, et qui expriment des sentiments personnels par des symboles collectifs et les expériences communes de l'humanité par des souvenirs individuels, — l'éternel par l'éphémère et le futile par l'universel.

Après avoir passé en revue les recherches génologiques en Hongrie, il nous est permis, peut-être, de constater que ces dernières années furent relativement riches en résultats, c'est à dire, elles furent riches surtout en découvertes et précisions historiques. En ce qui concerne, par contre, les analyses et les synthèses théoriques, nous en sommes encore à nos débuts. Et c'est justement dans ce domaine que nous attendons beaucoup d'initiatives de la part des collaborateurs de la nouvelle Revue théorique rédigée par nos confrères polonais.

⁵² L. Gáldi, *Az orosz vers funkcionális problémái*, „Filológiai Közlöny“, 1955. p. 185—203.

⁵³ J. Hankiss, *La Littérature et la vie. Problématique de la création littéraire*, Sao Paulo 1951, pp. 334.

⁵⁴ J. Hankiss, *Les genres littéraires*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1958, p. 49—64.

⁵⁵ A. Komlós, *A költőség és a mai magyar líra*. [Dans]: *Tegnap és ma*, Budapest 1956, p. 290—314.

⁵⁶ L. Kardos, *Tóth Árpád műfordításai*, „MTA. Nyelv és Irodalomtud. Oszt. Közl.“, 1954, p. 277—343.

⁵⁷ D. Keresztury, *Költemények magyarázása*, „Irodalomtörténet“, 1958. p. 406—417.

II. RECENZJE

M. Kuzniecowa, O SPECYFIKIE ROMANA. Problemy teorii literatury, Akademia Nauk SSSR, Moskwa 1958, s. 208—267.

Ze szczerem zadowoleniem wita każdy interesujący się zagadnieniami teoretycznoliterackimi publikacje dotyczące teorii powieści, gatunku o tak niezwyklej żywotności i tak nieustannie dynamicznego. O powieści pisze się wiele, każda niemal recenzja powieści w jakiś sposób krąży wokół tego zagadnienia, wszakże prac syntetyzujących nowe widzenie problemu trudno się doszukać. Badania nad morfologią powieści mają swych poważnych przedstawicieli, by wymienić kilka nazwisk: Dibelius, Fox, Grifcow, Pospielow, Lukács, Grünberg, Dnieprow, Reimann (nazwisk kierunkowo wybranych), w każdym jednak razie sprawa nowocześnie napisanej teorii powieści pozostaje nadal otwarta.

Omawiana rozprawa Kuzniecowa, nie tylko ze względu na swe rozmiary, ale zgodnie z założeniem autora, nie jest syntetyzującym skrótem całości zagadnienia. Zamierzeniem jej jest zwrócenie uwagi na kilka zasadniczych cech charakterystycznych powieści jako wielkiej formy literackiej, rozważenie przyczyn żywotności gatunku, przyjrzenie się roli tradycji literackiej w rozwoju powieści, a wreszcie wskazanie różnic zachodzących między współczesną powieścią radziecką a klasyczną powieścią europejską XIX wieku. Jak widzimy, są to zagadnienia wybrane, wszakże dostatecznie ważne, by się nimi bliżej zainteresować.

Rozprawę swą rozpoczyna autor od rozważań natury ogólniejszej, zrozumiałych w pracy teoretycznej: czy można mówić o istnieniu praw obiektywnych w sztuce. Pytanie rzeczywiście zasadnicze, bo od odpowiedzi na nie zależy sama wartość teoretycznych spostrzeżeń, tez i wniosków. W tym wypadku — czy teoria sztuki, tutaj zaś teoria literatury, jest systemem twierdzeń dowolnych, czy

też twierdzeń koniecznych. Na to pytanie odpowiada autor twierdząco, aczkolwiek zaraz zaznacza, że wskazanie tych praw w konkretnym dziele sztuki (tu w dziele literackim) nie jest łatwe. Autor zdaje sobie sprawę z istnienia w dziełach sztuki, rozpatrywanych historycznie, elementów stałych i zmiennych, wskazuje na niebezpieczeństwa grożące tym, którzy biernie kopiuja elementy zmienne — niebezpieczeństwa epigoństwa i kultywowania martwych kanonów. W tym stanie rzeczy przed nauką badającą te zjawiska staje poważne zadanie nie tylko opisanie zauważonych i stwierdzonych faktów, ale i wyjaśnienie ich przyczyn. Teoria literatury badająca określone zjawiska musi brać pod uwagę zarówno ogólne założenie metodologiczne o prymacie życia w stosunku do sztuki literackiej i wynikającej stąd zależności rozwoju sztuki od konkretnych, historycznych warunków życia społecznego, jako też i bezsporny fakt istnienia specyficznych praw rządzących poszczególnymi rodzajami i gatunkami literackimi. W tej drugiej sferze zjawisk, poza subiektywnymi predyspozycjami twórczymi pisarzy, w grę wchodzi również moment dodatkowy — indywidualnie odkryta, często powstająca jako trwała zdobycz sztuki literackiej, szczegółowa metoda widzenia i odtwarzania rzeczywistości, jako ważny element postępu w sztuce. Tak więc zagadnienie praw rządzących sztuką jest w gruncie rzeczy zagadnieniem bardzo złożonym.

Między prawdą sztuki a prawdą życia istnieje i związek, i zależność. Nie można natomiast mówić w tym wypadku o tożsamości. Sztuka ma przede wszystkim wskazać przyczyny zjawisk, a twierdzenie to odnosi się w pierwszym rzędzie do literatury. Autor przytacza znamienne wypowiedź Gonczarowa na temat roli „twórczej fantazji“ w dziele literackim. Bez niej „bardzo łatwo byłoby zostać artystą. Wystarczyłoby tylko, idąc za radą jednej postaci Gogola, osiąść przy

oknie i zapisywać wszystko, co się dzieje na ulicy, i wyszłaby z tego komedia lub opowieść". Twórcza fantazja nie jest naturalnie jakąś absolutną, nie kontrolowaną swobodą. Jej dostrzegalny kształt podporządkowany jest w sztuce literackiej prawom literackiego gatunku. Tu właśnie leży przyczyna licznych niepowodzeń przy mechanicznym przenoszeniu na ekran kompozycji powieściowej, bez liczenia się ze specyfiką gatunku filmowego.

Charakterystyczne cechy gatunku powieściowego rozpatrywane ze stanowiska literaturoznawcy radzieckiego poza ogólnym przeglądem historycznym wymagają dodatkowego uhistorycznienia w aspekcie dziejów powieści i poglądów na nią na terenie literatury własnego narodu. Jest to szczególnie ważne, gdy się weźmie pod uwagę ogromną ewolucję w tym zakresie na przestrzeni czterdziestolecia. Warto przyjrzeć się tym sprawom, by ostateczne wnioski Kuzniecowa były dostatecznie jasne i wymowne.

W początkowym okresie literatury radzieckiej powieść była gatunkiem nieszczególnie cenionym. Uważano ją za produkt minionej epoki. Tretjakow twierdził, iż wszelkie formy monumentalne typowe są dla feudalizmu, a w czasach obecnych mają charakter epigońskiej stylizacji. W. Szklowski twierdził wprost: „Powieść istnieje, ale istnieje jak światło zgasłej gwiazdy”. Co więcej, pojawiły się hasła w rodzaju — „Beletrystyka — opium dla ludu, *Wojnę i pokój* skutecznie zastąpi nowoczesny epos — gazeta”. Przez długi czas odżywały pomysły, aby „znieść” konflikt, satyrę i tragedię. W latach trzydziestych pojawiła się teoria o obumieraniu powieści. Stanowisko takie reprezentowała z całą stanowczością *Encyklopedia literacka*. Heglowskie określenie powieści: „epopeja burżuazyjna” zmieniono na bardziej jednoznaczne: „gatunek literacki epoki kapitalizmu przemysłowego”. Twórczość największych powieściopisarzy europejskich pomniejszano w ocenach lub zgola

ignorowano. Uważano, iż nowa epoka w społecznym rozwoju stosunków międzyludzkich wymaga nowych gatunków literackich; powieść miała być gatunkiem skończonym, nie nadającym się do zaadaptowania w warunkach socjalizmu.

Kuzniecowa z całą wyrazistością odcina się od tego rodzaju wulgarного socjologizowania, od błędów w teoretycznoliterackiej przeszłości. Rozważania jego nacechowane są szerokością horyzontów badawczych, spokojem w analizowaniu faktów historycznoliterackich, umiejętnością dostrzegania walorów pozytywnych w wielkiej tradycji literackiej.

Tak, powieść doszła do wielkiego rozkwitu w epoce społeczeństwa burżuazyjnego. Jakie są przyczyny tego zjawiska?

Okresom wielkich zmian w umysłowym i społecznym życiu narodów Europy towarzyszyła wielka forma epopei prozą — powieści. Odrodzenie: Rabelais i Cervantes, Oświecenie: Swift, Defoe, Richardson, Fielding, Smollet, Voltaire, wiek XIX: Dickens, Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Prus, Tołstoj. Kształtują się nowe formy życia społecznego, następuje demokratyzacja życia i demokratyzacja czytelnictwa, rozliczne teorie filozoficzne i społeczne muszą trafić do szerokich rzesz odbiorców w sposób czytelny i nieodparty, a z kolei szerokie warstwy społeczne pragną znaleźć w literaturze odbicie swych pragnień, dążeń i idei. Nowe treści wyobrazeniowe i pojęciowe wymagają możliwie najodpowiedniejszej formy ukształtowania. Taką właśnie formą okazała się powieść. Powieść mogła zawrzeć w sobie to wszystko: filozofię, politykę, zagadnienia moralności, sprawy życia indywidualnego, dramat jednostki i szerokie tło społeczne.

Powieść, gatunek starszy niż burżuazja został niejako na nowo „odkryty” nie jako gatunek burżuazyjny, lecz jako faktycznie istniejąca forma literacka dająca najszerwsze odtworzenia bogatego obrazu świata. Właśnie dlatego powieść zaczęła służyć zarówno postępowym, jak i wstecznym ideom społecznym i politycznym re-

prezentowanym przez poszczególnych pisarzy.

Słusznie powołuje się Kuzniecowa na opinie W. Bielińskiego o powieści, nie przytacza natomiast charakterystycznej uwagi tego krytyka na temat przyczyn gwałtownego rozwoju powieści w XVIII i XIX w. Powoli zanika epos, twierdzi Bieliński, bo w przeszłość odchodzi epoka zapatrzona w ideę wielkiego, indywidualnego bohatera. Do głosu dochodzą szerokie kręgi stanu średniego, pragnące znaleźć w literaturze obraz własnego życia, odzwierciedlenie własnych ideałów i dążeń. Dodajmy do tego, że owo zdemokratyzowane społeczeństwo pragnie również i wiedzy o przeszłości... Historię społeczeństwa napisał Balzac. Oto jego opinia: „Samym historykiem winno okazać się społeczeństwo francuskie, mnie przypadła tylko rola jego sekretarza“.

Tezy o obumieraniu powieści w warunkach nowego społeczeństwa rychło okazały się z gruntu fałszywe. Powieść, bogata w doświadczenia zdobyte przez wielkich klasyków XIX wieku, zaczęła przyswajać sobie właściwości morfologiczne innych gatunków celem niejako sprostania nowym zadaniom stawianym przez życie literaturze. Na szczególną uwagę zasługuje w tym wypadku m. in. powieść reportażowa, łącząca w sobie kompozycyjne elementy trzech gatunków literackich: powieści (w klasycznym rozumieniu tego terminu), pamiętnika i reportażu (gatunku dziennikarsko-publicystycznego). Obok tego powieść niezależnie od kontynuacji form typu „klasycznego“ przejawia w poszczególnych przypadkach wyraźną tendencję do formalnej kondensacji przy równoczesnym rozbudowaniu treści „w głąb“. Równolegle występują obok siebie obrazowość i aluzyjność, strona opisowa i analityczna, zdarzeniowość i refleksja wytworzą nowy typ powieści ograniczonej pod względem rozmiarów i bardzo równocześnie rozległej z uwagi na ładunek założeń i idei. Tymi i podobnymi zjawiskami autor omawianej rozprawy już

się nie zajmuje z powodu zasadniczego: zamierzył omówić niektóre tylko zagadnienia wybrane. Uważaliśmy jednak za stosowne i tym sprawom poświęcić uwagę wskazując jedynie na nie, ponieważ podzielił się zdanie autora przeciwstawiającego się tezie o obumieraniu powieści (w uprzednio przytoczonym sensie). Ponadto, obserwując kierunki rozwojowe powieści współczesnej od powieści-rzeczki ku formom mniejszym, mniemamy, iż właśnie ewolucja w zakresie morfologii powieści współczesnej wymaga poważnych badań opartych na możliwie szerokim tle porównawczym. Wymienione tytułem przykładu pewne właściwości wybrane miały na celu pokazanie, że powieść w dalszym ciągu ewoluuje i że obok elementów odziedziczonych po przeszłości klasycznej wprowadza nowe, aktualnie przydatne i skuteczne.

W dalszym ciągu swych rozważań Kuzniecowa zastanawia się nad wielokrotnie z różnych punktów widzenia poruszonym w pracach teoretycznych zagadnieniem stosunku noweli do powieści. Sprawa więc w literaturze naukowej nienowela, przede wszystkim jako ogólne już przyjęte stwierdzenie, iż powieść nie jest sumą noweli. W polskiej literaturze naukowej zagadnienie to z należytą jasnością przedstawił E. Kucharski w *Poetyce noweli* (1936), w rosyjskiej zaś I. Winogradow w pracy *O teorii noweli* (1937). Jednozdarzeniowość noweli i wielozdarzeniowość powieści, wreszcie płynące stąd konsekwencje morfologiczne i kompozycyjne w zakresie struktury czasowej, zestroju działających postaci z ich artystyczną hierarchią, tła i form podawczych — wszystko to opisano, przeanalizowano i uzasadniono, zwłaszcza że nowela posiada poświęconą sobie bardzo bogatą literaturę przedmiotu.

Słusznie przeto postąpił Kuzniecowa nie powracając w zasadzie do tych spraw, sygnalizując je tylko oszczędnie tu i ówdzie w miarę potrzeby. Ośrodkiem swego zainteresowania uczynił problem szcze-

głowy, a bez wątpienia bardzo ważny: na czym polega istota obrazu świata i człowieka w powieści i w noweli, czym jest owa zdarzeniowość wymienionych gatunków epickich, jakie założenia poznawcze przyjmuje powieść i nowela.

W powieści obowiązuje zasada demonstracji rozwojowej, prześledzenia procesu powstawania i narastania konfliktów; charakter pokazany jest jako historia charakteru, a psychologia jako proces psychologiczny. W noweli sprawy te pokazane są wedle zasady demonstracji wynikowej. W powieści przeprowadzona jest analiza, w noweli natomiast otrzymujemy wynik analizy. Tu właśnie leży przyczyna wielozdarzeniowości powieściowej i jednozdarzeniowości nowelistycznej, tu źródło innego tempa i rytmu narracji powieściowej, innego zaś rytmu narracji nowelistycznej. Obraz świata w powieści ma charakter panoramiczny, w noweli zaś ramowy. Powieść płynie nurtem o wartkości zmiennej, nowela nurtem sukcesywnie nabierającym dynamiki. Powieść „ma czas“, a nowela „spieszy się“ w rytmie narastania i rozwiązywania konfliktu, pod wielu względami podobnie, jak to się dzieje w dramacie.

Kuzniecowa nie powołuje się na teoretyków obcych, więc może właśnie dlatego warto, znowu tylko tytułem przykładu, przypomnieć rozprawę Behma *Novelle und Tragoedie; zwei Kunstformen und Weltanschauungen* (w „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, 1928). Tam właśnie z dużą precyzją i bardzo przekonująco przywieziono charakterystyczne podobieństwa w kompozycji faktów przedstawionych w noweli i dramacie.

Autor omawianej rozprawy opiera swe wywody na sumiennie przedstawionym materiale analitycznym: Czechow, Balzac, pisarze rosyjscy dostarczają dostatecznych ilustracji i rzeczowych argumentów. W rezultacie, posługując się dla wyrazistości i jasności określenia językiem obrazowym, można powiedzieć, że

powieść „działa“ na zasadzie zwierciadła, nowela zaś na zasadzie soczewki, naturalnie — *sit venia verbo*.

Wielozdarzeniowość powieści, mimo odmienności i różnorodności ideowych założeń pisarskich — niech nam wolno będzie użyć czysto umownych, symbolicznych niejako określeń — ma charakter realistyczny (zgodny z autorskim pojęciem prawdy), natomiast jednozdarzeniowość noweli ma znamiona filozoficzne. Chcemy przez to powiedzieć, że powieść w szerszym zakresie skłania odbiorcę do wyciągania wniosków, nowela zaś wniosek podaje, choć niejednokrotnie w formie ukrytej.

Z całą słuszością przyznaje Kuzniecowa powieści ogromne walory poznawcze, w pełni docenia aktywną rolę powieści w życiu społecznym każdego narodu. Dlatego też nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że powieść może się znakomicie rozwijać również i w kulturze socjalistycznej, bez zrywania z wielkimi tradycjami literackimi.

Ostatnia część rozważań Kuzniecowa jest szczególnie ciekawa jako stanowcze i bardzo rzeczowe rozprawienie się z negatywnym lub lekceważącym stosunkiem niektórych radzieckich literaturoznawców i krytyków wobec wielkich powieściowych tradycji literackich Europy. Jakież to zarzuty poddaje autor surowej a słusznej krytyce? Oto one: między powieścią epoki kapitalizmu a powieścią radziecką leży przepaść; dawniej powieść nie znała bohatera pozytywnego; lud, masy pracujące nie były bohaterem powieści; nie pisano o pracy; w powieści historycznej ośrodkiem zainteresowania była jednostka; dawna powieść ugrzęzła w sprawach rodzinnych i miłosnych — powieść radziecka zerwała z tymi konwencjami.

Kuzniecowa uważa za niesłuszną zasadę podziału na „białe — czarne“, zdaje sobie sprawę z historyczności i zmienności kategorii postępowy — wsteczny, rozumie, że literatura radziecka nie wynalazła bohatera pozytywnego, lecz wprowadziła inny, zupełnie nowy typ tego bohatera.

Umie patrzeć i myśleć historycznie, umie przeto dostrzec w tradycji literackiej wiele zjawisk zdecydowanie postępowych, godnych uznania i szacunku. Generalizujący zarzut zamykania się w „ramkach rodziny“ odrzuca jako nietrafny: dramat rodziny bywa przecież wielokrotnie dramatem epoki, a ucieczka od rzeczywistości niektórych pisarzy wcale nie była zjawiskiem powszechnym. A życie osobiste? Kuzniecowa słusznie pisze: „Życie osobiste, miłość i przyjaźń istnieją w epoce socjalizmu i będą istnieć w epoce komunizmu. W warunkach panujących w społeczeństwie radzieckim życie osobiste nabiera innej treści społecznej, jednakże bynajmniej nie znika, nie staje się sprzeczne z naturą powieści“. Ileż spraw rodzinnych poruszają takie dzieła, jak *Droga przez mękę* A. Tolstoja lub *Cichy Don* M. Szołochowa, ale czyż można te wspaniałe utwory nazwać „powieściami rodzinnymi“ i tym samym wystawić im negatywne cenzurki? A w innym aspekcie zagadnienia — też sprawy u Balzaka i Zoli? Obok tego autor rozprawy w pełni docenia osiągnięcia powieści klasycznej w zakresie analizy psychologicznej, rozumie, że bez psychologii nie ma powieści, rzecz jasna pod warunkiem zachowania poprawności metodologicznej. Dlatego też według niego słusznie zapomniano o takich powieściach, które we wstępie informowały czytelnika: „Część fabularna złożona większą czcionką, psychologia — mniejszą“. Dlatego też dodaje: „Zupełnie tak jak w podręczniku szkolnym, gdzie to, co nie wchodzi do programu, składa się petitem“.

Autor przy całym rozumieniu europejskiej pułcziny powieściowej, z klasyczną powieścią rosyjską włącznie, jest w pełni świadom tego, że powieść klasyczna nie wyczerpała bynajmniej wszystkich kompozycyjnych i ideowych możliwości tego żywotnego gatunku. Umie dostrzec i podkreślić te osiągnięcia i możliwości, które wniosło piśmiennictwo radzieckie: nowe, dalsze prawidłowości i zasady kompozycyjne powieści w nowej, socjalistycznej epoce.

Rozprawa Kuzniecowa, bogata w spostrzeżenia i materiał badawczy, wystawia piękne świadectwo współczesnej radzieckiej teorii literatury.

Jan Trzynadlowski

Wolfgang Kayser, DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT. Vierte Auflage. Bern 1956, Francke Verlag, s. 444.

Książka Wolfganga Kaysera *Das sprachliche Kunstwerk* należy do najgłośniejszych dzieł literaturoznawstwa niemieckiego okresu powojennego. W ciągu dziesięciu lat doczekała się ona aż pięciu wydań niemieckich; w tym samym czasie ukazały się również dwa wydania portugalskie i dwa hiszpańskie. Obecnie przygotowywane jest w Stanach Zjednoczonych angielskie wydanie tej książki. W niektórych państwach zachodnich jest ona od kilku lat jednym z podstawowych podręczników dla studentów i adeptów nauki zajmujących się literaturą. Dzieło to zapełnia dotkliwą lukę; brak było bowiem pracy, w której by zestawiono najnowsze tendencje oraz wyniki badań literaturoznawstwa. Kayser wywiązał się z tego zadania z rzadko spotykanym mistrzostwem pisząc pracę przystępną przy równoczesnym uniknięciu zbyt rażących uproszczeń. Część niedociągnięć i niedopowiedzeń uzupełnił autor w ostatnich wydaniach książki, wzbogacając zarazem załączoną do niej bibliografię przedmiotu. Sugestywny sposób podania nader bogatego materiału oraz przejrzystość układu całości idzie w parze ze ścisłym łąčeniem spraw teoretycznych z przykładami czerpanymi z literatury niemieckiej, angielskiej, portugalskiej, hiszpańskiej, francuskiej i włoskiej. Zalety dzieła Kaysera, a szczególnie jego niezwykła praktyczność, przyczyniły się w poważnym stopniu do jego ogromnej popularności. Przeczytanie książki zaoszczędza studentowi trudu przedzierania się przez

gąszcz nierzadko bardzo trudnych i terminologicznie niejednorodnych prac literaturoznawstwa niemieckiego.

Zanim przejdziemy do omówienia poszczególnych problemów zawartych w pracy Kaysera, rzucmy okiem na miśterny układ spisu treści jego dzieła: słowo wstępne, wprowadzenie, przygotowanie, pojęcia podstawowe analizy, część pośrednia, pojęcia podstawowe syntezy. Swoje credo wygłasza Kayser w formie najbardziej skondensowanej już na początku słowa wstępnego. Wolny przekład brzmi następująco: Niniejsza książka wprowadza w metody, za pomocą których twórczość literacka ukazuje nam się (*erschliesst*) jako językowe dzieło sztuki. Badania naukowe ostatnich dekad wytyczały sobie na ogół inne cele, stawiając dzieło w związku z pozaliterackimi zjawiskami, które uważano za istotniejsze od samego dzieła, będącego jedynie odbiciem „prawdziwego” życia. Osobowość poety albo jego światopogląd, ruch literacki albo jakieś pokolenie, grupa społeczna albo jakiś ograniczony teren, duch epoki albo charakter narodu, wreszcie problemy i idee — to były te siły życiowe, do których chciano się zbliżyć poprzez twórczość literacką. Mimo że te metody pracy są jeszcze i dzisiaj stosowane i mimo ich poważnych osiągnięć, powstaje pytanie, czy dzięki temu nie zaniedbuje się istoty literackiego dzieła sztuki, nie przeocza właściwego zadania badań literackich. Utwór literacki żyje i powstaje nie jako odzwierciedlenie czegośkolwiek innego, lecz jako w sobie zamknięty układ językowy (*Gefüge*). Wobec tego istotą badań powinno być określenie twórczych sił językowych, zrozumienie ich współdziałania i przejrzyste ukazanie struktury poszczególnego dzieła.

Innymi słowy zamierzeniem Kaysera było napisanie „wstępu do problematyki i metod pracy literackiej interpretacji”. Punktem wyjściowym teoretycznych rozważań autora jest sprawa określenia przedmiotu literaturoznawstwa. Jest nim tylko literatura piękna, a nie całe pi-

śmiennictwo. Nie należy również do przedmiotu literaturoznawstwa pisarz i jego biografia. Są to sprawy marginesowe, tak jak i kwestie źródeł literackich, kwestie powstania i oddziaływania dzieła literackiego. Dzięki takiemu postawieniu sprawy uchodzi dzisiaj Kayser w Niemczech Zachodnich za jednego z głównych reprezentantów kierunku literaturoznawstwa, który stanowi antytezę literaturoznawstwa marksistowskiego.

Ograniczenie przedmiotu badań literackich *sensu stricto* jedynie do samego dzieła ma znaczenie przede wszystkim teoretyczne, w praktyce bowiem trzeba zacząć pracę nad dziełem literackim właśnie od spraw przez Kaysera wyłączonych. Autor jest świadom tej trudności i stara się ją usunąć, omawiając sprawę krytyki tekstu, autorstwa, datowania i środków pomocniczych w części nazywanej wprowadzeniem.

Zanim przystąpimy do naukowego opracowania tekstu literackiego, musimy wypełnić kilka warunków wstępnych, nazywanych założeniami filologicznymi, które są wspólne wszystkim naukom, korzystającym z tekstów jako podstawy. Oczywiście pierwszym warunkiem interpretacji dzieła literackiego jest poprawność tekstu, który ma być interpretowany. Na jednym z kongresów germanistycznych ostatnich lat znany germanista wygłosił referat, opierając główną tezę na orzeczeniu zdania końcowego interpretowanego utworu, które, jak się później okazało, było po prostu błędem drukarskim, nie występującym w innych wydaniach utworu. Dopiero wówczas, kiedy dysponuje się tekstem krytycznym, kiedy zbadało się autorstwo utworu, ustaliło czas powstania (jeżeli oczywiście to możliwe) i przewertowało szereg tzw. środków pomocniczych, można przejść do pracy nad tekstem literackim. W związku z tym Kayser dzieli swe dzieło, po omówieniu problematyki wstępnej, na dwie części: na pojęcia podstawowe analizy i pojęcia podstawowe syntezy, włączając pomiędzy nie część pośrednią, w której zajmuje się podstawowymi tech-

nikami poetyckimi, czyli formami podawczymi liryki, dramatu i epiki.

Część pracy poświęconą sprawom analizy otwiera rozdział omawiający pojęcia podstawowe treści: materiał pozaliteracki utworów fabularnych (*Stoff*), motyw, motyw przewodni, topos, emblemat, fabuła. Kayser podaje definicje poszczególnych pojęć, by w ten sposób uniknąć niejasności i wieloznaczności. Tendencja ta przewija się przez całe dzieło, autor stara się bowiem zapoznać studenta ze ścisłą terminologią fachową. Drugą warstwą podstawowych pojęć analizy jest wiersz. Kayser omawia systemy wersyfikacyjne, stopę, wers, strofę, układy wiersza, rym i aliterację, metrykę i tzw. analizę dźwięku (*Schallanalyse*).

Bogactwo form językowych dzieł Kaysera na warstwę głoskową (onomatopeja, symbolika dźwięków), warstwę słowną (tendencje językowe autora, epoki), warstwę figur retorycznych, poświęcając szczególną uwagę obrazowi, porównaniu, metaforze i synestezji. Następnie przechodzi autor do składni i jej dowolności, jakim podlega w wierszu, omawia formy syntaktyczne zdania i większych partii tekstu, kończąc na rodzajach i formach mowy (monolog wewnętrzny, relacja, rozkaz).

Wreszcie ostatnia grupa pojęć podstawowych analizy to kompozycja. Kayser rozpatruje jej problematykę w związku z głównymi rodzajami poetyckimi, liryką, dramatem i epiką, zwracając uwagę na kompozycję zewnętrzną, w odróżnieniu od wewnętrznej.

Na tym kończy część analityczną, która ma charakter przygotowawczy. Każdy z czterech omówionych rozdziałów podaje „narzędzia pracy“, wchodzące w zakres poetyki opisowej. Część ta nie jest wyczerpująca, ma charakter wprowadzenia. W porównaniu z pierwszym wydaniem *Das sprachliche Kunstwerk* została ona rozbudowana i uzupełniona. Autor awzględnił słuszne uwagi recenzentów, a tym samym praca jego jest dosyć uodporniona na krytykę, jeżeli chodzi o szczegóły.

Po wspomnianej już części pośredniej, omawiającej problemy podstawowe technik poetyckich w odniesieniu do liryki, dramatu i eposu, przechodzi Kayser do części zasadniczej zatytułowanej *Pojęcia podstawowe syntezy*. Pomiedzy warstwami analitycznymi i syntetycznymi zachodzi wyraźna korelacja, którą można by ująć w następującą tabelkę:

| Pojęcia podstawowe | |
|----------------------------|-----------------------------|
| analizy | syntezy |
| 1. treść (<i>Inhalt</i>) | zawartość (<i>Gehalt</i>) |
| 2. wiersz | rytm |
| 3. formy językowe | styl |
| 4. kompozycja | struktura gatunku |

Dotychczasowe rozważania Kaysera były poświęcone sprawom filologicznym (pobieżnie w tzw. Przygotowaniu) i sprawom analizy literackiej, czyli problematyce, która stała w centrum zainteresowania dziewiętnastowiecznego pozytywistycznego literaturoznawstwa. Rozdział poświęcony zawartości (*Gehalt*), stanowiącej jak gdyby uogólnienie treści utworu, dotyczy tej warstwy badań dzieła literackiego, która interesuje najbardziej m. in. wszystkie kierunki zainicjowane przez Diltheya, jak i literaturoznawstwo marksistowskie.

Zawartość to w pewnym sensie idea dzieła literackiego. Może ona być rozumiana w sensie problemowym jako wewnętrzny czynnik porządkujący i jednoczący dzieło literackie w jedną całość. Idea może mieć również charakter tendencji, której podporządkowane jest dzieło literackie, stanowiące jej zobrazowanie. Literaturę zaangażowaną w walce o realizację pewnych idei nazywa Kayser „literaturą tendencyjną“, uważając ją za zjawisko marginesowe twórczości literackiej. „Denn wo die Bildhafte Suggestivkraft der Sprache nur benutzt wird, um Gedanken zu unterstreichen, wo in deren Übermittlung die eigentliche Aufgabe liegt zum Zwecke eines Eingriffs in die Realität, da steht eine solche »Rede« auf einer Stufe mit anderen Mit-

teln der geistigen Auseinandersetzung“ (s. 223).

Ta ocena twórczości zaangażowanej jest oczywiście nie do przyjęcia. Kayser stoi na stanowisku, że krytyka społecznych, państwowych, religijnych stosunków, przeprowadzona w celu ich naprawy, z góry skazuje dzieło na krótkowieczność, ponieważ z natury rzeczy grozi mu dezaktualizacja. Polemizuje on również z poglądami Diltheya i Ungera głoszącymi, że twórczość literacka to interpretacja życia (*Lebensdeutung*), a celem naukowca jest zbadanie utworu poetyckiego pod kątem zawartych w nim treści wyższego rzędu, czyli idei w nim głoszonych, by tym samym poznać światopogląd poety, tzw. ducha czasu, i rozwój problematyki życiowej. Takie podejście do dzieła literackiego z góry uprzywilejowuje utwory o silnym ładunku problemowym, zaniedbując równocześnie lirykę nastrojową, pieśni i utwory komediowe. W tym miejscu wypada zaznaczyć, że Kayser w swych interpretacjach zajmuje się prawie wyłącznie tą drugą grupą, i to chyba dlatego, że w centrum jego zainteresowań znajdują się problemy formalne.

Zdaniem Kaysera nie można również opierać się na interpretacji dzieła przez samego pisarza, która jest subiektywna, nierzadko sprzeczna w swoich opiniach, ani też na poszczególnych sentencjach zawartych w samym utworze. Również zbadanie opinii czytelnika względnie publiczności nie jest pomocne dla interpretacji literackiej.

Kayser poddaje w wątpliwość badanie dzieła różnymi od siebie izolowanymi metodami, polemizując z twierdzeniem Ungera, że metodą badania problematyki dzieła można uzupełnić metodą stylistyczno-estetyczną. Na przykładzie wiersza Hölderlina stara się wykazać, że wyniki uzyskane za pomocą „odizolowanej“ metody duchoznawczej (*geisteswissenschaftliche Methode*) były błędne. Nie można bowiem badać treści jedną metodą, a formy dzieła inną. Jedną z głównych tez

Kaysera, która wydaje się nam nader ryzykowna, jest zdanie (wypowiedziane w związku z wspomnianym wierszem Hölderlina), że forma przynosi ze sobą zawartość problemową (*Gehalt*): „Unser Gedicht hat uns gerade durch seine Brüchigkeit gezeigt, dass die Form selber Gehalt mitbringt und dass der Gehalt nicht in irgendeine Form gegossen werden kann“ (s. 239). Twórczość poetycka zawiera wprawdzie idee i problemy, nie powstaje jednak ani pod naporem potrzeby ich wypowiedziania, ani nie kształtuje ich w tym celu. „So gewiss Dichtung Ideen und Probleme enthält, sie entsteht nicht aus dem Drang nach ihrer Aussprache, noch formt es sich als ihre Aussprache“ (s. 240). Ponieważ zaś dzieło literackie stanowi własną rzeczywistość, własny świat, nie można zawartych w nim idei utożsamiać z ideami filozoficznymi, jak to czyni kierunek duchoznawczy, a badania zawartości problemowej utworu należy prowadzić wychodząc od struktury dzieła literackiego.

Następną warstwę pojęć podstawowych syntezy stanowi rytm, którego główną cechą jest wytwarzanie u słuchacza stanu oczekiwania (*Vorauswertung*).

O wiele więcej miejsca poświęca Kayser problematyce stylu. Swoje rozważania zaczyna od krytyki różnych teorii stylistycznych, by w końcu dać zarys tzw. „stylistyki dzieła“ (*Werkstilistik*). Dzieło samo w sobie posiada styl, i to nie tylko dzieło literackie, lecz również twierdzenie matematyczne, wypracowanie szkolne itp. W odróżnieniu od dwóch ostatnich jednak znaczenia utworu poetyckiego nie wskazują na żadną rzeczywistość, przedmiotowość jego bowiem jest wywoływana przez język i tylko w nim istnieje. Każdy Cezar literacki to indywidualność, a właściwie część indywidualności danego dzieła, które stanowi swoisty jednolity świat poetycki. Rozpoznając siły kształtujące ten świat i jego jednolitą, indywidualną strukturę, zgłębiamy równocześnie tajniki stylu danego dzieła. Kayser wyraził to jeszcze

w inny sposób: „Der Stil eines Werkes ist die einheitliche Perzeption, unter der eine dichterische Welt steht; die Formungskräfte sind die Kategorien bzw. Formen der Perzeption“ (s. 290).

Pewnego rodzaju ułatwieniem w ujęciu stylistycznym form percepcji jest często występujący w utworze narrator, ustosunkowujący się do konkretnej przedmiotowości. Do pęknięć stylistycznych dochodzi wówczas, gdy np. narratorem jest dziecko, a percepcja świata poetyckiego dokonuje się oczami dorosłego.

Ważną rolę w stylistyce Kaysera odgrywa pojęcie postawy. Może to być np. postawa artysty, postawa gatunku, postawa pewnego wieku, postawa epoki itd. W dramacie, gdzie nie ma narratora, zastępują go występujące osoby, których indywidualna percepcja stanowi zawsze jakąś część percepcji danego świata poetyckiego. W liryce zaś staje się przedmiotowość sama często wypowiedzią. Istnieją jednak wiersze, których „ja“ ustosunkowuje się do rzeczywistości.

Podsumowując swe rozważania Kayser stwierdza, że patrząc od zewnątrz, stylem będzie jedność i indywidualność ukształtowania, od wewnątrz zaś jedność i indywidualność percepcji, tzn. jakaś określona postawa. Ponieważ zaś znaczenie słów nie wskazuje na znajdującą się poza dziełem literackim przedmiotowość, lecz na świat danego dzieła poetyckiego, i ponieważ postawa z góry określa i formuje tę przedmiotowość, badaniom stylistycznym opierającym się na kategoriach percepcji i postawy w danym dziele nie grozi rozdział formy od zawartości treściowej. W poglądach swoich na styl nie jest Kayser odosobniony, podobne poglądy znajdujemy u Emila Staigera, Clemensa Lugowskiego i innych.

By wnikać jednak w najgłębsze tajniki dzieła literackiego, należy sięgnąć do gatunku literackiego. Kayser omawia go w rozdziale końcowym, który stanowi ukoronowanie całej jego pracy. W celu dokładniejszego sprecyzowania pojęć

wprowadza on za Staigerem podział na lirykę, epikę i dramat oraz liryczność, epickość i dramatyczność (*Lyrik, Epik, Dramatik* — *Lyrisch, Episch, Dramatisch*). Nawiązuje następnie do dzieła Cassirera *Philosophie der symbolischen Formen. I: Die Sprache*, a szczególnie do H. Junkera, który wyróżnił trzy podstawowe czynności języka (*Leistungen der Sprache*): komunikowanie, ewokowanie i prezentowanie (*Kundgabe, Auslösung und Darstellung*). Z tych właśnie podstawowych czynności języka wypływają liryczność, epickość i dramatyczność. „Ein kundgebender Ausruf, des Schmerzes, des Jubels, der Klage, stellt demnach das Urphänomen des (sprachlich) Lyrischen dar: in der Interjektion Ach! wurzelt sozusagen alle Lyrik. Entsprechend kann man in einem auslösendem Anruf die Urzelle des Dramatischen sehen und in der hinweisenden Geste des Da ... (Voilà! Eis!) die Urquelle des Epischen“ (s. 335). W dziele lirycznym „świat“ i „ja“ przenikają się wzajemnie. Istotą liryczności jest właśnie to uwewnętrznienie (*Verinnerlichung*) wszelkiej przedmiotowości w czasie chwilowego podniecenia, nastroju, który jest właściwie samą komunikatywnością. Następnie Kayser przechodzi do omówienia postaw i form w liryce. W liryce odróżnia on komunikowanie liryczne, w którym poetyckie „ja“ stoi naprzeciw jakiegoś „to“, ujmuje je i wypowiada. Jest to postawa nazywana przez Kaysera lirycznym nazywaniem (*lyrisches Nennen*), postawa epicka w obrębie liryki. Druga postawa to liryczne zwracanie się (*lyrisches Ansprechen*), to wzajemne oddziaływanie podmiotowego „ja“ i przedmiotowego „ty“ o charakterze dramatycznym. Wreszcie trzecią, najbardziej liryczną postawą w liryce jest mówienie pieśniowe (*liedhaftes Sprechen*), w którym „ja“ utożsamia się z przedmiotowością. „Hier gibt es keine gegenüberstehende und auf das Ich wirkende Gegenständlichkeit mehr, hier verschmelzen beide völlig miteinander, hier ist alles Innerlichkeit. Die lyrische Kund-

gabe ist die einfache Selbstaussprache der gestimmten Innerlichkeit oder inneren Gestimmtheit“ (s. 339). Zdaniem Kaysera istnieją wyłącznie te trzy postawy liryczne, co nie wyklucza jednak, że w jednym wierszu dochodzi tylko jedna z nich do głosu. W obrębie postawy zasadniczej, zwanej lirycznym zwracaniem się, wyróżnia Kayser hymn, dytyramb i ode, zaznaczając równocześnie, że np. część utworów zwanych hymnami okaże się wierszami o postawie epickiej. W obrębie postawy nazwanej lirycznym nazywaniem Kayser odróżnia nazywanie zwykle (*Sinn-Sprechen*) i nazywanie wzniosłe, czyli oznajmianie (*Verkünden*). Wreszcie w obrębie najbardziej lirycznej postawy (*liedhaftes Sprechen*) nie widzi żadnych możliwości rozróżniania.

Samo uchwycenie postawy lirycznej nie wystarcza jednak. Gdyby np. oda *Odi profanum vulgus* została nam przekazana bez ostatnich dwóch zwrotek, moglibyśmy zdaniem Kaysera wprowadzić rozpoznać w niej postawę typową dla ody, lecz brak byłoby czegoś istotnego, i to nie tylko brak myślowej zawartości, lecz przede wszystkim zaokrąglenia, zwartości, czyli wewnętrznej formy. „Das aber heisst, nun allgemein gesprochen: im lyrischen Kunstwerk wirkt als Gattungsaspekt zweierlei zusammen: eine Haltung, in der gesprochen wird — in unserem Fall die Odenhaltung als spezielle Ausprägung des lyrischen Ansingens — und eine Form, in der das Sprechen sich rundet, zur Einheit und Ganzheit wird: in unserem Fall können wir die Form als Entschluss-Fassung bezeichnen“ (s. 344). W danym wypadku formą wewnętrzną jest powzięcie postanowienia. Postanowienie zaś wymaga zetknięcia się podmiotowości i przedmiotowości, czyli „ja” i „ty”. To wzajemne uzależnienie postawy i formy wewnętrznej nie oznacza jednak, że postawie ody odpowiada tylko postanowienie. Odzie odpowiada także ostrzeżenie, hymnowi np. pochwała boskości, postawie pieśniowego mówienia radość (*Jubel*), lirycznego

nazywania zaś np. pochwała krajobrazu, miasta. Trzem zasadniczym postawom lirycznym odpowiadają również lament (liryczne nazywanie), oskarżenie (liryczne zwracanie się) oraz skarga (czysto liryczna). Na podstawie powyższych rozważań dochodzi Kayser do wyróżnienia trzech gatunków lirycznych: aforyzmu (*Spruch*), wezwania (*Ruf*) i pieśni (*Lied*). Interpretując dzieło liryczne pod aspektem postawy i formy wewnętrznej ujmujemy, zdaniem Kaysera, funkcje wszystkich zjawisk językowych omówionych uprzednio i ich współdziałanie. Tam zaś, gdzie brak jednolitości, gdzie działają siły heterogeniczne, mamy do czynienia z dziełem „łamliwym” (*brüchiges Werk*). W jednolitości, czyli harmonii, upatruje też Kayser kryterium wartościowania.

Sprawom liryki poświęciliśmy więcej miejsca, by pokazać na jej przykładzie koncepcję Kaysera. Podobne rozważania prowadzi on również w dziedzinie epiki i dramatu. W epice jednak, obok postawy narracyjnej, jako kryterium klasyfikacji konieczne jest uwzględnienie podstawowych elementów strukturalnych postaci, działania się i przestrzeni (*Figur, Geschehen und Raum*); każdy z tych elementów może dominować, każdy jest też wystarczający, by stworzyć dzieło epickie. Jeżeli postać wysuwa się na plan pierwszy, mamy do czynienia z dziełem charakterów, działanie się określa strukturę ballady, a przestrzeń idyllę. Połączenie strukturalnych elementów epiki postawami narracyjnymi stanowi kryterium podziału. Epos, czyli opowiadanie o całościowym świecie (*über totale Welt*) we wzniosłym tonie, może być eposem działania się, eposem postaci, bądź też eposem przestrzeni. To samo dotyczy powieści, która stanowi opowiadanie o całościowym świecie w tonie prywatnym. Podobnie ma się również sprawa z opowiadaniem. Analogicznie do epiki wydziela Kayser dramat postaci, dramat przestrzeni i dramat działania się, czyli tragedię. Podział ten dotyczy również komedii.

Oceniając ogólnie dzieło Kaysera trzeba stwierdzić, że niewątpliwą zasługą autora jest próba uściślenia literaturoznawstwa i wprowadzenia logicznego ładu, w oparciu o osiągnięcia nie tylko literaturoznawstwa, lecz również filozofii języka, lingwistyki i fenomenologii. Cenne również jest położenie akcentu na syntetycznym, całościowym ujęciu dzieła literackiego, jak i skoncentrowanie uwagi na dziele literackim. Metoda ta jednak kryje w sobie (nie wchodząc tutaj w krytykę jej założeń) poważne niebezpieczeństwa polegające na jednostronności badań. Jak dotychczasowa praktyka wykazała, interpretatorzy dzieł literackich rozpatrują na ogół dany utwór bardzo jednostronnie, nie doceniają bowiem ważności momentów historycznych i filologicznych oraz ważności problematyki dzieła, a koncentrują się w swych rozważaniach przede wszystkim na sprawach formalnych.

Marian Szyrocki

Emil Staiger, *DIE KUNST DER INTERPRETATION. Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (Zürich 1955). Atlantis Verlag, ss. 273+3 nlb.

W tytule książki Staigera *Sztuka interpretacji* nie znajdujemy żadnego przymiotnika, tytuł ma przeto charakter generalizujący, zapowiada jak gdyby jakąś uniwersalną, bodajże niezawodną metodę interpretacji dzieła literackiego (co wynika znowu z podtytułu). Wszak każdy kierunek w badaniach literackich z zupełnie oczywistych powodów ośrodkiem swych zainteresowań i tendencji czyni właśnie metodę interpretacji utworu. Dlatego też radzi byśmy znaleźć w tytule zbioru studiów Staigera odpowiedni przymiotnik orientujący czytelnika w kierunku badawczym, na którego stanowisku stoi autor. Spróbujmy kierunek ten odczytać z samej pracy.

Dzieło literackie w swej zasadniczej istocie, w tym *an sich*, jest zjawiskiem

poznawalnym, naturalnie nie tylko w swej podstawowej, niejako „pierwszej” warstwie semantycznej, dostępnej, mówiąc po prostu, każdemu rozumiejącemu dany język. Chodzi wszakże o poznanie właściwe, o interpretację zgodną z założeniami autora, z istotą danego dzieła. Nieodzownym warunkiem właściwej interpretacji dzieła literackiego jest określony stan wzruszenia, któremu ulega odbiorca przy zetknięciu się z dziełem w akcie jego poznawania. Kto tego wzruszenia nie dozna, daremnie będzie próbował odnaleźć je w dalszych próbach kontaktu z utworem; w najlepszym wypadku skazany będzie na bierne powtarzanie kursujących już sądów. Tak więc punktem wyjścia ma być nie świadomy akt poznawczy, lecz wewnętrzne doznanie.

Tak więc stajemy wobec pewnego orientującego nas punktu wyjścia: dzieło literackie oddziało na odbiorcę w jakiś określony sposób, przesłało mu niejako określony sygnał kierunkowy. Czyżby więc wyraz? Jeśli tak, nie znajdujemy się na terenie zupełnie nieznanym, aczkolwiek pomimo istnienia szeregu prac na ten temat nie doszukamy się chyba wypracowanej w szczegółach i sprecyzowanej teorii wyrazu. Przypomnijmy wszakże książkę L. Klagesa *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* czy też, dla częściowego tylko dopełnienia materiału od strony badań szczegółowych, K. Schultze-Jahde *Ausdruckswerk und Stilbergriff*, w praktycznym zaś przedłużeniu warsztatowym K. Górskiego *Poezja jako wyraz*. Właśnie Klages usiłował wskazać na konieczność i możliwość rozszyfrowania treści duchowych człowieka przez swoje ście traktowaną charakterologię, która identyfikuje i określa owe treści poprzez wyrazy, aż po ich najdoskonalszy kształt, jakim jest twórczość artystyczna.

W tym łańcuchu metod i koncepcji szczegółów stanowisko zajmuje filozof niemiecki M. Scheler z swą pracą *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, będącą zestawieniem tez tzw. antropo-

logii filozoficznej (inne prace z tegoż zakresu: E. Rothackera *Zur Lehre vom Menschen* oraz B. Groethuyse na szkic w *Handbuch der Philosophie* A. Baeumlera i M. Schrötera). Jakie założenia i cele stawiała antropologia filozoficzna? Pretendując do rangi nauki, przedmiotem teorii poznania czyniła jedynie tzw. nauki ścisłe (poznanie racjonalistyczne), w drugiej kategorii zjawisk poznawalnych umieszczając religię, moralność i sztukę (poznanie irracjonalistyczne). Scheler, antypsychologista, zakładał w swych koncepcjach, że treści duchowe człowieka są poznawalne poprzez wyrazy manifestujące się w tym, co uznawał za najwyższe tego „ducha” przejawy, a mianowicie przede wszystkim w etyce i religii, a wreszcie i w sztuce.

I tu wracamy do stanowiska Staigera: punktem wyjścia jego metody interpretacyjnej jest zdecydowany element irracjonalny, skoro nieidentyczny z świadomym aktem poznawczym. Czy jednak wolno nam, biorąc pod uwagę tok naszych dotychczasowych rozważań, stwierdzić, że Staigerowska sztuka interpretacji zamyka się bez reszty w metodologicznym irracjonalizmie? Tak, ale chyba tylko częściowo, w tym naturalnie sensie, iż osobiste wzruszenie, ów stan wewnętrzny ośnienia najistotniejszymi treściami dzieła literackiego ma charakter trudno sprawdzalny nawet dla doznającego podmiotu, wobec złożoności doznania, a przynajmniej niełatwy do nie budzącego wątpliwości wyprecyzowania. Co najważniejsze zaś — stan ten jest *par excellence* subiektywny i pomimo swego charakteru ma być przesłanką do zobiektywizowanego sądu o cechach prawdziwości. Zadanie chyba niełatwe do wykonania w warunkach obowiązujących rygorów naukowych.

Staiger nie tylko uzasadnia ten swój punkt wyjścia, ale co więcej, bardzo sugestywnie wyklada dalszy tok badawczego postępowania, który można by nazwać weryfikacją tezy metodologicznej.

Inne metody badawcze, twierdzi on, wychodziły z przesłanek leżących poza obiektem badanym, wносиły przeto elementy organicznie obce, hipotetycznie przyjęte jako pierwotne w stosunku do badanego obiektu artystycznego, co bynajmniej nie zostało dowiedzione. Hipoteza uważana bywała za pewnik. Wreszcie, co niemniej ważne, metody te, wskutek takich założeń, nie były adekwatne do analizowanego obiektu, wskutek czego najistotniejsze cechy artystyczne dzieła literackiego z konieczności pozostawały poza zasięgiem możliwości badawczych, w pewnym sensie nie liczono się z nimi. Nb. dotyczyło to zwłaszcza tzw. „małych form”.

Chodziło więc o to, aby przesłanki miały charakter jednorodny, ażeby były dostarczone przez samo dzieło. „Sztuka” Staigera warunek ten więc spełnia. Czy jednak jest tak rzeczywiście? Znowu wypadnie odpowiedzieć, że jest to spełnienie częściowe, a w następstwie tej częściowości pozorne. Dzieło literackie dostarcza bodźców, doznający podmiot pozostaje pod bezpośrednim działaniem utworu, ale przecież utwór nie jest absolutną wartością „samą w sobie”, nie jest czymś, co może być wyłącznie punktem wyjścia. Chodzi tylko o zdecydowanie się, jaką formą świadomości człowieka jest dzieło literackie i co tę świadomość kształtuje. W istocie rzeczy decyzja o kapitalnych następstwach ideologicznych.

„Sztukę” swą Staiger nie tylko uzasadnia, ale i sprawdza, lokuje ją przeto w kategoriach naukowych. Ta Staigerowska weryfikacja ma charakter empiryczny, polega bowiem na konfrontacji z wynikami badań szczegółowych innych dyscyplin naukowych literaturoznawczych lub dla literaturoznawstwa przydatnych. Weryfikacja z wynikiem pozytywnym dowodzi słuszności danego sposobu interpretacji, weryfikacja negatywna przekreśla twierdzenie pierwotne. Owe badania szczegółowe, tak potrzebne i pożyteczne, nie mogą jednak — zdaniem Staigera — uchylić zasadniczego znacze-

nia punktu wyjściowego dla interpretacji. Bez pierwotnego, prymarnego kontaktu emocjonalnego z dziełem literackim nie jest możliwe zrozumienie tego, co w utworze najbardziej znaczące, nie jest możliwe poznanie wewnętrznej jego harmonii.

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że częściowo tą drogą badania poprzez manifestacje indywidualnie odczuwane szedł w swych pracach nad metaforą i literyką Heinz Werner (teoria „fizjognomiki języka“).

Wewnętrzny ład utworu... Z wywodów Staigera wynika, że na tym odcinku korzysta z wyników badań nad prawidłowościami „indywidualnego rytmu“ określonego dzieła (badania nad wyrazami uczuć prowadzone przez Rutzów, ojca i syna, nad melodyką języka przez E. Sieversa, nawet nad typami poglądu na świat przez H. Nohla, ucznia Diltheya, wreszcie nad utworami muzycznymi przez G. Beckinga).

Staiger w swych dociekaniach zmierza do określenia stylu interpretowanego utworu literackiego. Na tym odcinku badań reprezentuje on pogląd o stylu jako działającej na odbiorcę sile. Przypomina się tu teza W. Humboldta: język to nie *érgon*, lecz *énérgeia*.

Przywiedzione powinowactwa i otocze filozoficzno-literackie nie miały na celu pomniejszenia wartości dzieła Staigera. Nikt nie jest swym własnym ojcem. Metoda Staigera posiada znaczenie jako zespół zabiegów respektujących autonomiczność dzieła literackiego, a równocześnie wiążących je z różnorodnymi formami badań nad literaturą. Co więcej — i to właśnie warto chyba podkreślić z całym naciskiem — „sztuka“ Staigera mimo założenia, iż intuicyjne ujęcie istoty dzieła warunkuje weryfikację, jest jedną z ciekawszych form sprawdzania subiektywnych doznań intelektualnych, ideowych i estetycznych. Niemniej, i to musi być powiedziane, zbyt wielka rola przypisana intuicji musi

niepokoić badacza, choć intuicji nauka tak wiele zawdzięcza.

P. S. Centralnemu problemowi interesującemu nas wszystkich — poświęca Staiger dwa studia. Reszta jego ciekawej, pięknie i z talentem (oraz dużą erudycją) napisanej książki poświęcona jest szczegółowym badaniom historycznoliterackim. Po teorii „sztuki interpretacji“ następuje jej interesująca praktyka.

Jan Trzynadlowski

Stanley Edgar Hyman, THE ARMED VISION. Vintage Books, New York 1955.

Praca Stanleya Edgara Hymana jest, jak wyjaśnia autor w podtytule, studium na temat metod współczesnej krytyki i literaturoznawstwa. Chodzi tu więc o zagadnienia, ściśle zespolone z teorią i metodyką badań literackich w Stanach Zjednoczonych. Orientacja w tych sprawach nastrecza czytelnikowi polskiemu dość duże trudności ze względu na olbrzymi wzrost ilościowy prac z tego zakresu w ostatnich latach trzydziestu. Trudno jest skojarzyć ogromną ilość mało znanych lub zgola nieznanych w Polsce autorów z reprezentowanymi przez nich poglądami i kierunkami. Praca Hymana w dużej mierze ułatwia to zadanie.

Na współczesną teorię literatury, którą oficjalna nomenklatura amerykańska określa jako *Modern Criticism*, składa się wiele nurtów znanych już poniekąd w polskim literaturoznawstwie okresu międzywojennego. Są to przede wszystkim badania o charakterze formalistycznym i semantycznym. Nie doprowadziły one jednak, zdaniem wielu badaczy amerykańskich, do konstruktywnych wniosków. Z drugiej znów strony nie wzbudziły sceptycyzmu, a spowodowały raczej usilne dążenia do skonstruowania jakiejś jednolitej teorii w oparciu o cały szereg dyscyplin naukowych. Powstały w ten sposób różne środowiska badawcze,

a raczej ugrupowania, gdyż trudno tu mówić o jakiejś ściśle zdefiniowanej szkole i metodzie badań. Niezmiernie aktywna jest grupa krytyków chicagowskich, Chicago Critics, składająca się z najwybitniejszych profesorów literatury, filologów i neofilologów. Należą do nich profesorowie starszego i średniego pokolenia, jak R. S. Crane, Ryszard Mc Kean, Norman Maclean, Elder Olson, Bernard Weinberg. Grupa ta uchodzi na ogół w Ameryce za zespół neoarystotelików. Choć najstarszy spośród tej grupy historyk literatury angielskiej, profesor Crane, protestuje przeciw tego rodzaju opinii, to jednak nie sposób oprzeć się tym sugestiom. Punktem wyjścia dla teorii krytyków chicagowskich była ich obszerna praca zbiorowa na temat poetyki Arystotelesa. Poglądy ich reprezentuje częściowo amerykański teoretyk dramatu — Henry Fergusson.

Inną grupę badawczą tworzą tzw. Scrutiny Critics, czyli grupa „poszukiwaczy”. Opierają się oni w pewnej mierze na semantycznych teoriach Williama Empsona, częściowo na teorii I. A. Richardsa, którą wyłożył w swej podstawowej pracy z roku 1924 pod tytułem *Zasady krytyki literackiej*. Jest to znana w okresie międzywojennego dwudziestolecia teoria o tzw. pozaliterackich środkach badawczych.

Próba zbliżenia różnych systemów i wypracowania na ich podstawie ogólnych kryteriów naukowych zbliża grupę „poszukiwaczy” do przedstawicieli teorii integracji, której najgorętszym rzecznikiem jest właśnie Stanley Edgar Hyman, wykładowca w Benington College, były współredaktor „The New-Yorker” oraz współpracownik wielu periodyków amerykańskich. Urodził się w roku 1919, należy więc do średniego pokolenia krytyków i teoretyków literatury w Stanach Zjednoczonych. Okres jego studiów w Syracuse University przypada na koniec lat trzydziestych, a więc na okres szybkiego i wielokierunkowego rozwoju literaturoznawstwa w Stanach Zjednoczo-

nych. Studium pt. *The Armed Vision* wydał po raz pierwszy w roku 1948. W edycji z roku 1955 pominął dwa rozdziały wydania poprzedniego. Rozdziały te dotyczyły teorii Edmunda Wilsona i Krzysztofa Caudwella, którego rozprawa *Illusion and Reality* była w Polsce bardzo popularna w pierwszych latach po wojnie. Skreślenie charakterystyki teorii Caudwella oznacza właściwie rezygnację z marksizmu w integracyjnej teorii Hymana.

Obszerne studium Stanleya Hymana posiada dla czytelnika polskiego przede wszystkim duże znaczenie informacyjne. Wdraża w zasadnicze zagadnienia teorii literatury i krytyki literackiej w Ameryce, ukazuje jej związki i przeciwieństwa w stosunku do socjologicznych teorii angielskich w zagadnieniu tzw. teorii integracji.

Tytuł jego pracy *The Armed Vision*, zaczerpnięty z *Biographia Literaria* Coleridge'a, jest dość charakterystyczny. Chodzi autorowi o „uzbrojenie” teoretyka literatury w takie kryteria myślowe, które wyostrzyłyby jego umysł w poszukiwaniach badawczych. *Biographia Literaria* Coleridge'a nadała pracy Hymana jej kształt kompozycyjny. Autor kreśli w niej bowiem jakby biograficzny zarys poszczególnych teorii literackich wybranych badaczy i krytyków. Wybór ma na celu ukazanie różnorodnych kierunków, które w rezultacie mogłyby się złożyć na postulowaną przez niego teorię integracji. Kryteria wyboru stają się jasne, skoro zważymy, że zaniechał „biografii literackiej” Krzysztofa Caudwella, Thompsona, Parringtona i innych uczonych reprezentujących socjologiczny kierunek w badaniach literackich. Integracja nie mogła połączyć teorii semantycznych, logistycznych, formalistycznych z przesłankami filozofii materialistycznej i teoriami marksizmu.

W pierwszej części swej pracy rozstrząsa Hyman zagadnienie krytyki nowoczesnej. Tworzy jakby rozdział wstępny, który zatytułował *Modern Literary Cri-*

ticism (its nature and ancestry). Ów termin oznacza to samo co „krytycyzm naukowy“ (*scientific criticism*) lub „krytycyzm roboczy“ (*working criticism*), lub po prostu *new criticism*. Co jest jego istotą? Ma on być zorganizowaną metodą stosowania „pozaliterackich“ środków i przesłanek naukowych w celu wglądu w literaturę („The organized use of non-literary techniques and bodies of knowledge to obtain insights into literature“). Należy tu podkreślić brak kryteriów oceny i sądów. Te pozaliterackie środki poznania to według autora skojarzenia psychoanalityczne, interpretacja semantyczna, folklorystyczna itp. Przesłanki naukowe (*bodies of knowledge*) muszą być zaczerpnięte z wiedzy o człowieku, od okresu mitów i prymitywnych obrzędów aż do organizacji i istoty społeczeństwa („The non-literary techniques are things like psychoanalytic associations or semantic translations, the non-literary bodies of knowledge range from the ritual patterns of primitives to the nature of capitalist society“). Zakres tego wglądu w literaturę został przez Hymana zamknięty w granicach zgodnych z jego poglądem na świat.

Druga część pracy zawiera szereg charakterystycznych „literackich biografii“ poszczególnych teoretyków i krytyków literatury. Jest dla czytelnika polskiego źródłem informacji dotyczących wielu pozycji autorskich i bibliograficznych. I tutaj sprawa się wyjaśnia: rozprawa Hymana nie wymienia ani jednego z krytyków chicagowskich. Widocznie zachodzą między tymi ugrupowaniami kontrowersje wynikające z założeń metodycznych. Spotykamy więc w drugiej części pracy Hymana tylko przedstawicieli tych kierunków, które mogłyby wejść w skład postulowanej przez autora teorii integracji. Wśród różnorodnych tych kierunków odnaleźć można teorie nieżyjących już badaczy i uczonych z lat dwudziestych, jak Maud Bodkin, Karolina Spurgeon itd. Pierwsza z nich była przede wszystkim wyrazicielką teorii Junga. Jej podstawowo-

wa praca pt. *Archetypal Patterns in Poetry* wydana była w Oxfordzie w roku 1934. Jej podtytuł brzmiał *Psychological Studies of Imagination*. Przeszła w Anglii bez rozgłosu, autorka jej znana była raczej ze swych studiów psychologicznych drukowanych na łamach „British Journal of Psychology“. Do tej samej mniej więcej generacji należała i Karolina Spurgeon. Jako profesor anglistyki na uniwersytecie londyńskim wydała w roku 1913 pracę pt. *Mysticism in English Literature*. Hyman uważa ją za przedstawicielkę akademickiego i szkolarskiego typu krytyków angielskich. Jej podstawowe dzieło *Shakespeare's Imagery and What it Tells us* ukazało się w roku 1935. Zebrała ona około 7 tysięcy „obrazów“ w dziełach Szekspira opartych na skojarzeniach słownych i metaforach. Celem tych badań było nie tylko ostateczne zbadanie wyobraźni twórczej Szekspira. Autorce chodziło przede wszystkim o ustalenie na tej podstawie autorstwa dramatów Szekspira. Jej wkład do szekspiologii był bardzo poważny. Hyman charakteryzuje dość szczegółowo jej metodę badawczą jako przydatną w jego teorii integralnej. W dalszym toku pracy rozwija Hyman charakterystyki poszczególnych nurtów i ich autorów, a więc wymienia Iwora Wintersa jako przedstawiciela teorii wartościowania (*Evaluation in Criticism*), tradycjonalizm T. S. Eliota (*Tradition in Criticism*), biografizm Wyck Brooksa, folklorizm, akademicko-szkolarski system Konstancji Burke, eklektycyzm itd. Szeroko interpretuje teoretyczną postawę Williama Empsona. Nazywa ją krytycyzmem kategorii logicznych i wypowiada się jako jej zwolennik. Jednakże z relacji Hymana wynika, że Empson jest raczej eklektykiem, którego formalistyczne i semantyczne zasady sięgają do definicji i określeń zaczerpniętych z siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych teorii angielskich, jak *pastoral*, *heroic*, *gothic* itd. Przy okazji przytacza anegdotę o genezie *Opery żebraczej* Gaya, która miała być z początku sielanką w stylu „New-

Gate“ zasugerowaną Gayowi przez Swifta. Semantyczne teorie Empsona były ostro atakowane przez grupę krytyków chicagowskich.

Najwięcej uwagi poświęca jednakże Hyman I. A. Richardsowi i teorii tzw. „symbolicznego działania“ Kennetha Burka. Richards zainicjował około roku 1924 teorię „krytycyzmu praktycznego“, która zwracała się przeciw krytyce impresjonistycznej i subiektywnej. „What Richards aspired to, in other words, was no less than advancing the territory of science, with its objective data experimentally obtained into the field of poetry...“ („To, do czego dążył I. A. Richards, było, innymi słowy, co najmniej przeniesieniem doświadczalnie zdobytych obiektywnych danych naukowych na teren poezji...“). Swą eksperymentalną metodę wypróbował Richards wśród studentów uniwersytetu w Cambridge i w Pekinie, gdzie wykładał przez wiele lat literaturę angielską. Rezultatem jego doświadczeń były prace tego typu, co *Practical Criticism, Interpretation in Teaching*. Szukając w różnych dziedzinach wiedzy danych naukowych dla swych koncepcji, zainteresował się również antropologią i etnologią. Czytelnika polskiego niewątpliwie zainteresują bliskie kontakty Richardsa z polskim uczonym Bronisławem Malinowskim, któremu, jak twierdził, wiele zawdzięczał w dziedzinie etnologii. Już w latach trzydziestych skłania się Richards do semantyki. Studia semantyczno-logistyczne kontynuował w Ameryce, dokąd wyjechał w roku 1939. Przejście Richardsa od teorii neopozytywistycznych do semantyczno-logistycznych jest zjawiskiem symptomatycznym dla amerykańskiej krytyki i teorii literatury.

Dokonawszy wnikliwego przeglądu teorii literackich objętych wspólnym mianem „współczesnej krytyki literackiej“, dochodzi Hyman do swej ostatecznej konkluzji, którą jest tzw. teoria integracji. W swej obszernej, blisko 400 stron wynoszącej pracy poświęca jej miejsca nie-

wiele. Usiłuje udowodnić, że integracja obejmująca różne współczesne kierunki badawcze nie jest równoznaczna z eklektyzmem. Proponuje stworzenie systemu metodycznego skonstruowanego na podstawie omawianych w pracy *The Armed Vision* różnorodnych teorii. Musi to być system konstruktywny, jakim odznaczają się metody jednokierunkowe. System ten może być zbudowany poprzez kooperację grup badawczych i kolektywną pracę przedstawicieli najróżnorodniejszych kierunków i teorii. Zdaje sobie przy tym autor sprawę, że musi tu wykluczyć teorię marksistowską, choć chętnie widziałby ją jako „oprawę“ (*frame-work*) w swej teorii integracji. W zasadzie widzi tę przyszłą swoją teorię jako system pluralistyczny i jako „krytycyzm ciągły“.

Teoria integracji Hymana jest raczej systemem postulowanym i metodologią proponowaną, nie przedstawia wyraźnie określonego systemu, dlatego też nie można jej bliżej zdefiniować i traktować jako nową zdobycz teorii literatury.

Wanda Lipiec

Dragiša Živković, *TEORIJA KNJIŽEVNOSTI ZA GIMNAZIJE I SREDNJE ŠKOLE*, II izd., Sarajevo 1958, ss. 248.

Czytelnicy „Zagadnień Rodzajów Literackich“ mieli już okazję (w t. II, z. 1) zapoznać się z nazwiskiem Dragišy Živkovića, jugosłowiańskiego profesora teorii literatury na uniwersytecie sarajewskim. Z dotychczasowego dorobku uczonego najpoważniejszymi pozycjami są: *Początki serbskiej krytyki literackiej. 1817—1860* (rozprawa doktorska)¹ oraz *Teoria literatury*, która stanowi przedmiot niniejszego omówienia. Ostatnia praca jest w zasadzie podręcznikiem przeznaczonym do użytku szkół średnich i gimnazjów jugosłowiańskich. Ten określony odbiorca książki ściśle przeto wy-

¹ D. Živković, *Počeci srpske književne kritike*, Beograd 1957, s. 401.

znaczył zakres przedmiotu rozważań, zwięzając go i przykrawając do konkretnych potrzeb szkoły. Zaważyło to i na materiale przykładowym książki, czerpanym przede wszystkim z literatury jugosłowiańskiej, a z kolei na konstrukcji i formie wykładu, rekapitulowanego po każdym rozdziale w odpowiednie *résumé* i ćwiczenia². Tak więc praca obejmuje problematykę związaną z szeroko rozumianą teorią literatury w ujęciach popularno-podręcznikowych; ogólna teoria literatury nie została jeszcze opracowana w Jugosławii, jakkolwiek już przed kilku laty zagrzebska sekcja towarzystwa filologicznego zapowiedziała zbiorową pracę z tej dziedziny.

Nie wdając się w szczegółową analizę obu wydań szkolnych *Teorii* (I wyd. 1955), warto zwrócić uwagę na jedną dość charakterystyczną zmianę. Otóż poza obecnym podręcznikiem znalazły się, chyba przydatne z punktu widzenia potrzeb szkoły, rozważania m. innymi o realizmie, budzące (jak zresztą wszędzie ów problem) pewne wątpliwości wśród jugosłowiańskich recenzentów³. Z drugiego wydania wypadł także rozdział o kompozycji i języku dzieł piśmienniczych, zdaniem autora nie wchodzący w obręb teorii literatury (s. 6).

We Wstępie autor zajmuje się sprecyzowaniem zadań współczesnej teorii literatury i jej pozycji w kręgu badań literackich. Akcentuje przy tym, zgodnie z utartym poglądem, podział nauki o literaturze na teorię literatury, krytykę literacką i historię literatury, podkreślając ścisły związek teorii literatury z konkretnymi badaniami historycznoliterackimi.

² M. innymi zarzucono autorowi skłonność do teoretyzowania i trudność wykładu, szczególnie dla uczniów niższych klas, por. V. Marinović, *Kakva nam treba „nauka o književnosti“*, „Literatura“, Zagreb 1957, nr 1, s. 92–95 i D. Prica, *Dve napomene...*, „Književnost i jezik“, 1958, nr 7–8, s. 407.

³ Aleksandar Flaker, *O realizmu*, „Umjetnost riječi“, 1958, nr 2, s. 49.

Po omówieniu ogólnych założeń dawnych poetyk, starożytnej i romantycznej, autor próbuje naszkicować zadania badawcze współczesnej teorii literatury. Sprowadzają się one zatem do uznania dzieła literackiego za indywidualne przeżycie przez twórcę świata, w którym rządzą obiektywne prawa rozwoju historycznego. Nietrudno przeto nazwać przyporządkowany takim założeniom system filozoficzny materializmem dialektycznym, chociaż uwarunkowana nim dyrektywa metodologiczna nie zawsze znajduje swoje uzasadnienie w niektórych twierdzeniach autora. Živković rozpatruje problemy według schematu tradycyjnego dla tego typu prac. W rozdziale pierwszym zajmuje się zagadnieniami stylistyki jako nauki o literaturze i języku. Wychodząc z założenia, że badanie stylu w obrębie gramatyki, zajmującej się ogólnymi prawidłowościami języka, nie wystarcza dla rozważań teoretycznoliterackich, definiuje styl jako specyficzny system wypowiedzi artystycznej (s. 18). „Pod terminem stylu rozumiemy jedność wszystkich myślowych, emocjonalnych i innych psychicznych cech pisarza wyrażonych w dziele za pomocą jemu tylko właściwych sposobów — styl ten wyraża się w wyborze opisywanych przedmiotów, w postawie, jaką zajmuje pisarz, oraz w doborze środków językowych... Jednym słowem pod terminem stylu rozumiemy jedność treści i formy w dziele literackim“ (s. 21). Živković ostatecznie dochodzi w swej roboczej definicji do podstawowej zasady marksistowskiej teorii literatury, chociaż brakuje tu jednego elementu: podkreślenia prymatu treści nad formą. Brak także uściślenia pojęcia treści. Już w tych rozważaniach o stylu dostrzega się lekko zmodyfikowaną psychologiczną koncepcję teorii literatury, a mianowicie eksponowanie w opisie i w interpretacji zjawisk literackich — motywacji psychologicznej. Ilustruje to przykładowa analiza trzech wierszy poświęconych temu samemu tematowi (opis wieczoru). Odrębności stylu

cytowanych liryków determinują rozmaite stany psychiczne, a raczej indywidualność psychiczną twórcy, która ujawnia się w warstwie leksykalnej, obrazowej itp. utworów. Niedostatek analizy jest tu chyba widoczny, skoro nie uwzględnia się złożonego czynnika historycznego, który kształtuje ten czy inny model literatury, ukazujący m. innymi charakterystyczny dla danego okresu sposób odczuwania, a zatem cały zespół środków formalnych.

W drugiej części autor omawia język literacki. To zagadnienie rozpracowuje w czterech rozdziałach: Konkretność, Emocjonalność, Rytmiczność oraz Przeobrażenie, pełni a szersze znaczenie języka literackiego. Specyfikę języka dzieł literackich autor próbuje bliżej określić przez przeciwstawienie go językowi naukowemu i codziennemu.

Posługuje się tu wyznacznikiem funkcyjnym: różnorodność celów warunkuje odmienny sposób przeżywania i opisu rzeczywistości (s. 32 n.). Te rozległe rozważania na temat różnic między językiem literackim a naukowym i codziennym, prowadzące do bliższego określenia języka artystycznego, sugerują w niektórych punktach wywodu pewne koncepcje formalistycznej szkoły, jakkolwiek Živković nie sprowadza dzieła literackiego do systemu chwytów. Wydaje się, że akcentowanie przez autora wyznacznika funkcyjnego zbliża go do pojęcia języka artystycznego w rozumieniu strukturalistyczno-formalistycznym. Ujęcie podręcznikowe uniemożliwiło zapewne dopowiedzenie do końca własnych przemyśleń. Zagadnienie związków rzeczywistości z fikcją literacką zostało tylko marginesowo rozpracowane, m. innymi w rozdziale o emocjonalności języka literackiego. Nie ma u Živkovića upraszczających twierdzeń typu: literatura = świadomość społeczna, ale autor nie tylko uznaje takie stanowisko, lecz co więcej, konsekwentnie stosuje skalę ocen i kryteriów odpowiadającą takiemu pojmowaniu literatury. M. innymi zupełnie jasno

precyzuje społeczną rolę artysty i potrzebę jego zaangażowania się po stronie pozytywnych, w sensie ogólnoludzkim i narodowym, wartości. Podkreśla również humanistyczny charakter sztuki.

„Każdy artysta w swym dziele głęboko współżyje z tym wszystkim, co raduje lub boli człowieka i ludzi, sympatyzuje z tym, co jest sprawiedliwe, prawdziwe, dobre i szlachetne, a piętnuje i demaskuje kłamstwo, nieprawdę, tyranie, w ogóle — wszelkie zło. Ten humanistyczny i emocjonalny stosunek artysty uzewnętrznia się w różnego rodzaju uczuciach: miłosnym, patriotycznym, społecznym, rewolucyjnym, etycznym, religijnym, estetycznym itp.“ (s. 59).

W wywodach Živkovića zbyt pobieżnie zostało omówione pojęcie obrazu literackiego, jego konstrukcji i funkcji, co jest, być może, spowodowane brakiem rozdziału, który by traktował o stosunku rzeczywistości do fikcji literackiej. Przed rejestrem figur stylistycznych, który stanowi następną część książki, przydałby się obszerniejszy wywód o strukturze treści i kompozycji dzieła literackiego. Te sprawy autor rozważa przy omawianiu poezji, epiki i dramatu. Stąd też część poświęcona figurom stylistycznym jest wyobcowana z toku wykładu i przedstawiona według wzoru poetyki Tomaszewskiego. Autor zadowala się encyklopedyczną notką, nie siląc się na dokładniejsze określenie roli i sensu poszczególnych figur, np. symbolu, w budowie treściowej dzieła.

Osobny rozdział traktuje o wersyfikacji ogólnej i podstawach serbochorwackiej wersyfikacji. Sporo miejsca zajmują w podręczniku kwestie genologiczne. Živković daje obszerny przegląd historyczny rodzajów literackich według tradycyjnej trójpodziałowej klasyfikacji. Za kryterium podziału rodzajów literackich autor przyjmuje ich zewnętrzne (formalne) i wewnętrzne (treściowe) wyróżniki, zaznaczając znaczne pomieszanie ich przyrodzonych właściwości. Akcentuje jednocześnie dawny emocjonalny

wyznacznik rodzajowy. W trzech kolejnych rozdziałach (poezja liryczna, epicka i dramatyczna) zostały obszernie omówione podstawowe zagadnienia gatunków i ich odmian, od ogólnikowej genezy do klasyfikacji i charakterystyki formalno-treściowej.

Końcowe dwa rozdziały są poświęcone opisowi parodii i trawestacji literackiej oraz kilku gatunkom z pogranicza literatury i nauki, jak biografia, autobiografia, pamiętnik, esej. Może dla zwartości kompozycyjnej należałoby przesunąć ten rozdział tuż za ogólny przegląd gatunków i rodzajów literackich.

W sumie praca Živkovića nie pozbawiona pewnych akcentów eklektycznych i tradycyjnych sformułowań jest pozycją ważną i potrzebną w granicach jej przeznaczenia.

Stanisław Kaszyński

Ivo Lapenna, RETORIKO KUN APARTA KONSIDERO AL ESPERANT-LINGVA PAROLARTO, II eld. reverkita kaj kompletigita, Rotterdam 1958, ss. 294, 2 nlb.

Wydana w 1950 roku *Retoryka* znanego esperanckiego uczonego i działacza spotkała się z gorącym przyjęciem całego świata esperanckiego. Fakt ukazania się drugiego wydania książki esperanckiej już po ośmiu latach należy do rzadkości i jest znamieniem niezwykle dużej poczytności. Prasa esperancka poświęciła dużo miejsca zarówno pierwszemu wydaniu, jak i wznowieniom, podkreślając dający się już od dawna zauważyć brak tego rodzaju publikacji, zajmując się bliżej świetnym językiem książki i jej nowatorstwem polegającym na ustaleniu terminów w dziedzinie nauki dotąd nie znanej esperantu, niestety zbyt pobieżnie ustosunkowując się do zagadnień merytorycznych.

Silny rozwój języka esperanto na przestrzeni ostatnich lat, organizacja coraz

liczniejszych zjazdów już nie tylko o charakterze administracyjnym czy towarzyskim, ale również naukowym, pierwsze próby wkroczenia esperanta na arenę polityczną spowodowały, że język międzynarodowy nie jest już wyłącznie językiem korespondencji, jak to było w pierwszych okresach jego rozwoju, lecz w coraz większym stopniu staje się środkiem porozumienia w bezpośrednich kontaktach ludzkich. W tej sytuacji powstała konieczność bliższego zajęcia się „zewnątrzną” stroną wypowiedzi esperantysty, szczególnie wypowiedzi publicznej.

Temu zadaniu stara się sprostać książka Lapenny. Konkretny cel publikacji i niejednolity poziom umysłowy czytelnika esperanckiego nadały *Retoryce* charakter popularnonaukowy. Nie znaczy to wszakże, że praca Lapenny jest wyłącznie zbiorem praktycznych wskazówek dotyczących publicznego wystąpienia esperantysty. Autor ma ambicje sięgające o wiele dalej: pragnie omówić podstawowe zagadnienia teoretyczne związane z retoryką, w krótkim zarysie przedstawić jej historię, zająć się szerzej samym materiałem lingwistycznym.

Pierwsza część pracy szczegółowo omawia zagadnienia powstania języka, czynników wpływających na jego rozwój, powstawania wielkich „języków społecznych”, stosunku języka do myśli.

Tak szerokie omówienie kwestii związanych z językiem autor uzasadnia we wstępie faktem, że język jest podstawowym tworzywem mówcy. Zaskakujące jest jednak podejście do tych zagadnień od strony historyczno-socjologicznej. Wszelkie uwagi dotyczące wymowy czy stylu zostały włączone do rozdziału o kulturze językowej mówcy w części poświęconej retoryce właściwej. Oczywiście budzi to duże zastrzeżenia.

Omawiając historię powstania i rozwoju języka autor stara się udowodnić, że wbrew utartym przekonaniom ewolucja ludzkości przebiega od wielkiego rozdrobnienia językowego poprzez ciągle zlewianie się jednych języków, a wymie-

ranie drugih, do opanowania całej kuli ziemskiej przez jeden wspólny język przyszłości. Poruszając się w świecie przypuszczeń Lapenna traktuje swą tezę jako w pełni udokumentowaną, ostro krytykuje przeciwników, zarzucając im posługiwanie się nie udowodnionymi i nie dającymi się udowodnić hipotezami. Zwalcza nawet pogląd przyjmujący istnienie pewnej ograniczonej ilości prajęzyków. Na poparcie swych twierdzeń cytuje zdanie A. Meilleta w sprawie istnienia w samej Ameryce przeszło 100 rodzin językowych oraz wielu „pojedynczych języków”. Jednocześnie traktuje dialekty ludowe jako samoistne języki, niezależne od języków narodowych. Nie bierze natomiast pod uwagę, że istnienie tzw. „pojedynczych języków”, nie usystematyzowanych dotąd w jakieś większe jednostki, nie jest bynajmniej dowodem pochodzenia ich z odrębnych prajęzyków, lecz po prostu wynikiem niedostatecznego zbadania języków Ameryki Południowej. Lapenna pomija wnioski Meilleta wynikające z samego faktu istnienia pokrewieństwa języków¹.

Sprawa kierunku rozwoju języków, o ile się orientuję, nie jest, i w oparciu o dotychczasowe wyniki badań nie może być ostatecznie rozwiązana. Dlatego takie jednostronne naświetlenie problemu w książce o charakterze podręcznikowym jest niepotrzebne i wprowadza czytelnika w błąd.

Przyczyny takiego stanowczego zajęcia pozycji w stosunku do problemu nie związanego ściśle z retoryką należy szukać w najciekawszym i niewątpliwie najlepiej opracowanym rozdziale poświęconym językowi międzynarodowemu. Termin „język międzynarodowy”, stosowany w całym rozdziale konsekwentnie zamiast wyrażenia „język esperancki”,

nie jest przypadkowy. Mianem języka międzynarodowego określa autor wyłącznie język sztuczny, umożliwiający porozumiewanie się mieszkańców całego świata, a ponieważ esperanto jest niewątpliwie jedynym tego rodzaju językiem, który zdał egzamin zarówno w zakresie trwałości, jak i przydatności społecznej, jest rzeczą zrozumiałą, że Lapenna traktuje te dwa pojęcia jako synonimy. Języki naturalne, spełniające kiedykolwiek funkcję języków międzynarodowych, uważa autor za języki narodowe, opierając się nie na ich rzeczywistej roli, lecz na pochodzeniu. Takie stwierdzenie jest oczywiście wyraźnie krzywdzące w stosunku do języków angielskiego, niemieckiego czy francuskiego, nie wspominając już o uproszczonym języku angielskim, tzw. *Basic English*, który mając nie mniej oponentów od esperanta, staje się coraz popularniejszy dzięki znaczeniu swego języka macierzystego.

Po wymarcu jednych języków, „połączeniu się” innych według zwolenników teorii poligenetycznej nastąpi era języka ogólnoludzkiego. Ponieważ za język międzynarodowy Lapenna uważa tylko esperanto, zatem według niego właśnie esperanto będzie językiem przyszłości. Tym bardziej że przemawiają za tym takie zalety, jak jednoznaczność, uniwersalność i łatwość nauki. Ostatnio w dyskusji nad perspektywami rozwoju języka esperanto T. Milewski² słusznie zwrócił uwagę na fakt, że zagadnienie wyboru języka międzynarodowego nie zależy jedynie od jego praktyczności, ale przede wszystkim od polityki językowej i rozstrzygnięte zostanie przez układ stosunków politycznych, gospodarczych i kulturalnych między poszczególnymi krajami.

Druga część książki Lapenny poświęcona jest już samej retoryce. „Retoryka jest teorią sztuki przemawiania. Głównie-

¹ A. Meillet, *Wstęp do językoznawstwa indoeuropejskiego*, Warszawa 1958, s. 27: „Dwa języki nazywamy pokrewnymi, jeśli oba są wynikiem dwóch różnych ewolucji jednego języka, którym mówiono dawniej. Zespół języków pokrewnych nazywamy rodziną języków”.

² T. Milewski, *Esperanto a polityka językowa*, „Tygodnik Powszechny”, nr 515, s. 7.

nym jej celem jest zbadanie stosunku między treścią a formą, znalezienie najodpowiedniejszego wyrazu dla określonej treści, zharmonizowanie formy z treścią" (s. 215—216). Tak sformułowane pojęcie retoryki sięga swymi korzeniami antyku. Już Arystoteles wyróżniał w przemówieniu samą treść od sposobu przedstawienia jej w sposób przekonujący, tzn. przy użyciu ustalonego zasobu środków stylistycznych.

W krótkim rysie historycznym autor powołując się na Woltera doszukuje się źródeł retoryki w spontanicznych, opartych na wyczuciu przemówieniach pierwszych mówców. Dopiero w oparciu o nie powstały pierwsze reguły retoryczne. Dalszy rozwój retoryki opierał się już nie tylko na doświadczeniach pierwszych mówców, lecz również na abstrakcyjnych rozważaniach.

Wymaga to pewnego uzupełnienia. Chodzi o to, że w zasadzie retoryka istniała w świadomości kulturalnej człowieka na długo przed skodyfikowaniem. Poszczególne figury retoryczne czy nawet ich elementy powstawały i rozwijały się na przestrzeni całego okresu istnienia języka. W oparciu o reakcję strony przeciwnej człowiek stwierdzał przydatność tego czy innego sposobu wyrażania myśli. Zadaniem mówcy był świadomy dobór właśnie najlepszych elementów i odpowiednie zharmonizowanie ich. Być może, że niektóre bardziej skomplikowane figury retoryczne zostały „odkryte” właśnie przez mówców w wyniku konieczności przekazania większemu gronu słuchaczy pewnych treści złożonych, w zasadzie są one jednak rezultatem rozwoju świadomości całych społeczeństw, a nie jakiejś szczególnej dojrzałości intelektualnej jednostek.

Powstanie szeregu szkół retorycznych wiąże się z systematyzacją środków formalnych przemówienia, badaniem ich przydatności we wszystkich sytuacjach, a więc z powstaniem retoryki już jako nauki. Wszystkie jej reguły opracowane zostały jedynie w oparciu o prak-

tyczne doświadczenia antycznych oratorów i nie można mówić o powstaniu w dalszym rozwoju sztuki przemawiania reguł „opartych na abstrakcyjnych dociekaniach”, które dopiero później zdałyby egzamin w praktyce.

W dość pobieżnym przeglądzie rozwoju retoryki od starożytności aż po współczesnych mówców esperanckich, i nie tylko esperanckich, nie brak szeregu ciekawych wiadomości o poszczególnych mówcach i teoretykach sztuki przemawiania. Najwięcej uwagi poświęca autor życiu, działalności i dziełom mówców starożytnych. Niestety, w tym zakresie ciekawostek, nie zawsze najistotniejszych, zaginął proces rozwoju retoryki jako nauki. W rezultacie właściwie nie wiemy, dlaczego nazwisko jakiegoś mówcy przeszło do historii, mimo że pozostawił mniej mów niż inni, którzy dawno ulegli zapomnieniu.

Charakterystyczny jest fakt omawiania — wyłącznie na zasadzie chronologii — jednocześnie działalności teoretyków wymowy, którzy nie pozostawili po sobie żadnych mów lub bardzo nieliczne, oraz mówców, którzy nigdy nie zajmowali się problemami teoretycznymi. Gdy mowa o starożytnych, jest to o tyle zrozumiałe, że w oparciu o konkretne doświadczenia praktyków rozwijała się nauka. Natomiast wymienianie w oparciu o układ chronologiczny kolejno średnio-wiecznych filozofów Kościoła i przywódców Reformacji, potem twórców kompilacyjnych podręczników z XVI i XVII wieku, a wreszcie francuskich, angielskich i amerykańskich mężów stanu z XVIII i XIX stulecia zaciemnia jedynie miast uwidocznić linię rozwojową retoryki.

W zasadzie za podstawowy czynnik uwarunkowujący rozwój sztuki przemawiania uważa autor stosunki ekonomiczno-polityczne. Rządy demokratyczne sprzyjają rozwojowi talentów krasomówczych. Lapenna tezę tę potrafi udokumentować długą listą nazwisk mówców z epoki rozwoju parlamentaryzmu an-

gielskiego, kształtowania się podstaw niepodległych Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Rewolucji Francuskiej itd.

Drugim czynnikiem decydującym o rozwoju i upadku sztuki oratorskiej jest stosowanie umiaru w doborze środków stylistycznych. Retoryka rzymska począwszy od I w. n.e. zaczęła chylić się ku upadkowi, ponieważ mówcy nadużywali skomplikowanych figur stylistycznych, w których utonęła zupełnie wartość tematyczna przemówień.

Oczywiście nie można tych dwóch przyczyn traktować odrębnie. Po prostu skupienie władzy państwowej w ręku jednostki lub nielicznej grupy ludzi, a przez to samo ograniczenie w dużym stopniu wolności społeczeństwa zmniejsza w sposób widoczny możliwości mówców, odejmuje im swobodę działania i albo pozostawia do wykonania zadania nader błahe, albo zmusza nawet do służenia ideom obcym zarówno samym mówcom, jak i ogółowi społeczeństwa. Stąd wypływa jakaś niezwykła dbałość o bogactwo formalne, dążenia do dużej cyzelacji tekstu, który nie pociągając nikogo swą skromną zawartością myślową, ma swoją ozdobnością wzbudzać zainteresowanie i podziw dla wirtuozostwa twórcy.

Na uwagę zasługuje ustosunkowanie się Lapenny do wymowy azjańskiej. Mianem jej obejmuje on wyłącznie pozbawioną głębszych treści, opartą na banale pompatyczną retorykę okresu schyłkowego, tymczasem styl azjański był w pierwszym okresie swego istnienia dużym osiągnięciem w stosunku do zbyt ograniczonego ścisłymi greckimi kanonami stylu attyckiego. Poszukiwanie nowych sposobów wyrażania, dążenia do ożywienia stylu, próby przełamania ubóstwa językowego attycystów, wzorujących się nie na wspaniałych mowach Demostenesa, lecz drugorzędnych jego poprzedników, należy uważać za kolejny krok naprzód w rozwoju sztuki przemawiania. Warto przypomnieć, że Gajus Grakchus, uważany za jednego z naj-

wiekszych mówców rzymskich, był właśnie azjanistą, a i Cycero nie był wolny od silnych wpływów wymowy azjańskiej.

Zasadniczo jest to chyba po prostu kwestia terminologii, Lapenna bowiem sam podkreśla konieczność korzystania z doświadczeń oratorów klasycznych w sposób oszczędny i zaleca jak najbardziej indywidualny dobór środków wyrazu.

Do okresu upadku zaliczony został Kwintyliusz. Jest to wynik stosowania zasady mechanicznego włączania retora do takiego czy innego ugrupowania jedynie na podstawie dat jego życia. Wypadek o tyle paradoksalny, że motto *Retoryki* stanowią słowa Kwintyliusza: *Orator et nascitur, et fit*, a we wszystkich rozdziałach autor opiera się na *Kształceniu mówcy*.

Celem przemówienia jest wprowadzenie przez mówcę zmian w psychice publiczności, polegających na wpojeniu słuchaczom pewnych przekonań, ewentualnie zintensyfikowaniu ich. Lapenna zaznacza jednak, że rzeczywiste wartości przemówienia należy doszukiwać się nie tylko w stopniu realizacji tego celu, lecz również w walorach moralnych mówcy. Dobrym przemówieniem może być, według niego, jedynie przemówienie uczciwego mówcy. Tego rodzaju miernik wartości przemówienia zaczerpnął autor niewątpliwie od Kwintyliusza. Korzeni tego poglądu trzeba by chyba szukać u Platona. Tam jednak chodziło o wartość przemówienia z punktu widzenia logicznego, a nie psychologicznego.

Zresztą, jak wynika z praktycznych wskazówek Lapenny, autor sam uważa za podstawowe kryterium wartości przemówienia stopień zsynchronizowania warstwy logicznej, psychologicznej i estetycznej. Wysłunięcie postulatu uczciwości mówcy na czoło wszystkich walorów przemówienia daje się wytłumaczyć informacyjno-dydaktycznym charakterem omawianej publikacji.

Wszystkie przemówienia systematyzuje autor przy pomocy dwóch kryteriów: ze względu na styl i zawartość tematyczną.

Ze względu na styl wyróżnia przemówienia polityczne, sądowe, akademickie i przemówienia wygłaszane *ex cathedra*³. Ten podział niewiele różni się od przytoczonego przez Lapennę w oparciu o trzecią księgę *Kształcenia mowy* podziału starożytnych. Jedynie przemówienia akademickie zostały wyodrębnione dodatkowo i określone jako „przemówienia, które wygłaszają członkowie akademii naukowych”. Z dalszych wyjaśnień wynika, że chodzi tu tylko o przemówienia okolicznościowe. Dlaczego zatem autor oddziela je od innych przemówień okolicznościowych?

Podział dokonany przez retorów antycznych uzasadniony był środowiskiem, w jakim wygłaszano przemówienia. Senat, sąd i szkoła to trzy zasadnicze ośrodki działalności mówców. Podziału dokonanego przez Lapennę uzasadnić w ten sposób nie można. Sam autor go zresztą nie próbuje uzasadnić.

O wiele bardziej logiczny jest podział na dwie zasadnicze grupy: przemówienia o charakterze zawodowym i mowy okolicznościowe. Do pierwszej należą regularne wykłady naukowe, niektóre prelekcje, kazania, mowy polityczne, sądowe i przemówienia wojskowe. Do drugiej grupy autor zalicza prelekcje i przemówienia okolicznościowe.

Z kolei Lapenna omawia części przemówienia. Po przytoczeniu podziału przemówienia klasycznego z drobiazgowym wyjaśnieniem roli poszczególnych części podaje uproszczony, powszechnie dzisiaj stosowany podział na wprowadzenie, część zasadniczą i zakończenie. Udziela dokładnych wskazówek dotyczących układania poszczególnych części, odpowiedniego rozłożenia treści, użycia figur stylistycznych, ilustrując swoje uwagi schematami przemówień zamieszczonych w Dodatku.

³ Termin *katedra parolado* chyba nie ma odpowiednika w języku polskim. Autor obejmuje nim te przemówienia, które nie mają charakteru dyskusyjnego, tylko informacyjny czy nawet rozkazujący.

Stosunkowo najwięcej miejsca poświęca Lapenna fizycznym, intelektualnym i moralnym kwalifikacjom mówcy. Omawia szczegółowo wpływ powierzchowności mówcy na publiczność, udziela rad, jak należy się zachowywać wygłaszając przemówienie, uczy należytego wykorzystania warunków głosowych, podaje najważniejsze zasady wymowy esperanckiej, a nawet wymienia podstawowe błędy fonetyczne esperantystów z różnych krajów. Nie brak obszernego omówienia wysokości głosu, szybkości mowy, intensywności głosu, interpunkcji itd. Osobne rozdziały poświęca autor gestykulacji i odpowiedniemu ubraniu mówcy.

W rozdziale o kwalifikacjach intelektualnych omawia stosunek ogólnej kultury mówcy do jego wykształcenia specjalnego. Za podstawę kultury językowej uważa Lapenna znajomość dużej ilości figur stylistycznych i umiejętność odpowiedniego ich wykorzystania. Wymienia przeszło dwadzieścia najczęściej stosowanych, objaśniając dość szczegółowo, kiedy którą z nich użyć. Wszystkie figury stylistyczne dzieli na słowne i myślowe. Do pierwszych zalicza m. in. elipsę, metaforę, pleonazm, alegorię, powtórzenie, do drugich natomiast antytezę, apostrofę, gradację i szereg innych. Ten podział stosowany był powszechnie przez starożytnych Greków; obecnie budzić musi zrozumiałe zastrzeżenia.

Aktywność dobrego mówcy w czasie wystąpienia publicznego powinna się wyrażać w jednoczesnym skupieniu uwagi na omawianym temacie i obserwacji publiczności oraz w stałej gotowości do improwizacji w zależności od reakcji słuchaczy. Za nieodłączną cechę mówcy uważa Lapenna dobrą pamięć.

Najwyższymi kwalifikacjami moralnymi mówcy są, według autora *Retoryki*, uczciwość i odwaga. Tych samych wartości moralnych wymagał od oratora Kwintyliusz, pojmując uczciwość jako przestrzeganie pewnych ogólnych, niezmiennych zasad moralnych, a odwagę jako gotowość do wygłoszenia przemó-

wienia w każdej sytuacji, nawet w obliczu groźby śmierci.

Ponieważ, zdaniem Lapenny, każdy człowiek ma swoją własną moralność, uczciwość mówcy powinna się wyrażać jedynie w tym, by jego życie zarówno publiczne, jak i prywatne było zgodne z zasadami głoszonymi publicznie. Od wagę natomiast pojmuję Lapenna nie jako zdolność głoszenia prawdy mimo ewentualnych represji, lecz jako umiejętność opanowania tremy w czasie publicznego wystąpienia.

Rolę publiczności pomija autor niemal zupełnie. Wzmiankuje tylko o trzech zasadniczych postawach słuchaczy wobec mówcy: życzliwej, wrogiej i obojętnej.

W sumie autorowi nie udało się wyjść poza ramy podręcznika przemówień. Prawie cała książka, z wyjątkiem rozdziałów poświęconych esperantu i wskazówkom praktycznym, ma charakter kompilacyjny.

Uderza niedostosowanie książki do współczesnych warunków wygłaszania przemówień. Przejawem tego jest zawężenie problematyki do bezpośrednich kontaktów mówcy z publicznością, bez uwzględnienia kwestii związanych z prze-

mawianiem przez radio i w telewizji, marginalne potraktowanie tak częstej obecnie w czasie przemówień obecności mikrofonu na sali. Przydałaby się też jakaś większa różnorodność materiału przykładowego. Lapenna uzupełnił swą pracę trzema tekstami okolicznościowych przemówień esperanckich i dwiema mowami z *Juliusza Cezara* Szekspira, a więc fragmentami utworu literackiego, mającymi w zasadzie inne zadania. Chyba bardziej celowe byłoby włączenie do brych współczesnych przemówień sądowych czy politycznych. Prócz tego zaciążyło na wartości pracy ciągle opieranie się na teoretykach starożytnych przy całkowitym pominięciu opracowań współczesnych.

Mimo tych braków książka Lapenny zasługuje na uwagę ze względu na niezwykle szeroki wachlarz poruszonych problemów. Niewątpliwie największym jej walorem jest zgromadzenie obfitego materiału praktycznego, nie tylko wnikliwie opracowanego, ale również przedstawionego w sposób bardzo przystępny.

Krzysztof Plater

Zamieszczony niżej wybór haseł grupuje rozmaite odmiany ballady i utworów jej pokrewnych, czy to z nazwy tylko, czy z powodu wspólnego źródła. Czytelnik uzupełni ten wybór, zaglądając do tomu pierwszego naszego wydawnictwa pod: *ballada* i *romance*, a do tomu drugiego (zeszyt I) pod: *barzelletta* i *canto carnascialesco*.

Całość zamieszczonego materiału wskazuje na niezwykłą plastyczność i popularność grupy balladowej utworów poetyckich w literaturach europejskich. Wychodząc ze wspólnego źródła — ludowej pieśni tanecznej — utwory te z nadzwyczajną łatwością żywiołowo przeszczepiają się na grunt różnych literatur narodowych, tworzą nowe odmiany, wchłaniają w siebie nowe treści, wyrażają je w różnych schematach wersyfikacyjnych, stają się biegunowo nieraz odmiennymi wyrazami twórczości różnych klas społecznych, zamierają, bywają wskrzeszane przez literatów... Dzieje tej grupy — to dynamizm, plastyczność i różnaitość.

Redakcja

BALADA: staroprowansalska *balada* (*balata*) jest najstarszą znaną odmianą romańskich pieśni tanecznych, której odpowiadają bezpośrednio staroportugalska *bailada* (*baylada*) i starofrancuska *ballette* (*ballette*). Nazwa *balada*, podana pod koniec XII wieku przez trubadura Pons de Chapeuil (1180—1228), oznacza „taniec“ i „pieśń taneczną“, wywodząc się od czasownika *balar* „tańczyć“, z łac. *ballare*, wł. *ballare*, st. fr. *baler*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*.

Staroprowansalska *balada*, pieśń taneczna z refrenem, nie dająca się odgraniczyć ściśle od innej odmiany staroprowansalskiej pieśni tanecznej nazwanej *dansa*, rozwinęła się bezpośrednio z odpowiedniego rodzaju liryki ludowej. Historia jej rozwoju jest na ogół mało znana, gdyż literatura prowansalska przekazała nam zaledwie sześć mniej więcej pewnych egzemplarzy, które posiadają nadzwyczaj prostą budowę: krótka i jednorymowa zwrotka, licząca od 2 do 4

wierszy, łączy się z refrenem za pośrednictwem przejściowego rymu. Rękopisy nie ukazują nigdzie refrenu na czele utworu, jak to ma często miejsce w *dansas* i w starofrancuskich *ballettes*, ale to jeszcze nie dowodzi, że nie był on śpiewany na początku. Spośród zachowanych anonimowych utworów dwa zwracają na siebie szczególną uwagę, mimo że nie odznaczają się precyzyjną regularnością budowy. Piękny utwór *Coindeta sui...* (*Jestem sobie milutka...*), nazwany *balada*, jest zbudowany z trzech zwrotek. Ballada *A l'entrada del temps clar, eya...* składa się z pięciu zwrotek: „Kiedy jasny maj nastanie — hej, Słysząc wszędy śmiech, śpiewanie — hej, Więc królowa w kole stanie — hej, Zazdrośnikom na wyśmianie, Że jest zakochana. Zazdrośnicy, żegnam was, Puśćcie nas, puśćcie nas, Obróćcie się w kółko raz, w kółko raz...” (przekł. Edw. Porębowicza). Prowansalska *balada* zdołała ugruntować swój wpływ przede wszystkim w literaturze

portugalskiej, gdzie kontynuuje ją *balaida*: „...andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas“ (*Cancioneiro da Ajuda*, w. 6, s. 935—936: „tańczymy, śpiewając nasze balady“). — „Mha madre velida! Vou-m'à la bailia de amor, Mha madre loada! Vou-m'à la bailada! de amor...“ (*Cancioneiro d'el rei D. Denis* nro CXVI). Poza tym prowansalska *balada* (*balata*) pozostawała niechybnie w bezpośrednim kontakcie ze starofrancuską *ballette*, której używała swej formy i wraz z którą przenikała do Italii. W końcu staroprowansalski *bal* \leq *balar*, „tańczyć“ („taniec“, „rodzaj pieśni“, wspomniany przez *Las Leys d'Amor*, I 348) był podobny do *dansa*, lecz, zamiast trzech zwrotek, mógł ich posiadać dzieśięć i więcej.

Bibliografia: Al. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse—Paris 1934. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, RO XIX 1890, 1—62. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895. K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale...*, Elberfeld 1875. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, II Auflage, Leipzig 1863. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913. Ed. Porębowicz, *Literatura staroprowancka* (*Wielka Literatura Powszechna*, II), Warszawa. Ed. Porębowicz, *Antologia prowansalska*, Warszawa 1889. J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo...*, Coimbra 1926—1928. J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg 1933. *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa — Rio de Janeiro, IV 9, 29—30.

Stanisław Łukasik

BALADĂ: rumuńska poezja epiczna wyraża się w starych pieśniach *cântece bătrânești*, które poeta Vasile Alecsandri nazwał w XIX wieku *balladami*, uży-

używając tego określenia w pojęciu romantycznym, z myślą o balladach niemieckich i angielskich. Gdyby jednak szło o ścisłą klasyfikację średniowieczną, to w większości wypadków nasunęłoby się raczej porównanie z *romancami* (fr. *romances*, *chansons d'histoire*). Ballady rumuńskie, tworzące najbogatszy dział rumuńskiej twórczości ludowej, nie posiadają ustalonej regularnej formy metrycznej, opartej na jakichś jednolitych pierwowzorach. Wiersze 5-, 6-, 7-, 8- i 10-zgłoskowe, niekiedy źle zbudowane i nie dbale powiązane, płyną już to żywymi, już to monotonnymi potokami, gdyż podzielają na zwrotki i forma dialogu zjawiają się tam na ogół rzadko. Ich kompozycja jest w większości wypadków mało zwarta i mało sprężysta, pomimo że pierwotne typy ballad były przeznaczone do śpiewu lub recytacji przy akompaniamencie instrumentów muzycznych. Obok krótkich utworów, liczących niewiele ponad 20 wierszy, przeważają utwory dłuższe, przekraczające nierzadko 200 wierszy. Obok żywych i plastycznych obrazów występują tam również dość często obrazy banalne, wyblakłe i jakby zatarte długim użytkowaniem. Pod względem treści rumuńskie ballady są prawdziwą skarbnicą tradycji, gdyż przechowują echa bardzo odległych czasów. Epoka rzymska odzwierciedla się głównie w utworach, w których występują metamorfozy i mit o słońcu i księżycu. Nazwa bogini Zâna pochodzi od Diany. Bóg światła *Sfântul Soare* zachowuje wszystkie właściwości Jupitera. Bogini *Venere* (Venus) staje się świętą chrześcijańską, znaną powszechnie jako *sfânta Vinere* (piątek). Do najczęstszych motywów pogańskich należą przeróżne metamorfozy, potwory pożerające dzieci, małżeństwa brata ze siostrą...

Epoka słowiańska streszcza się w typach hajduków, zbójników, występujących w szeregu ballad: *Toma Alimoș*, *Român Grue Grozovanul*, *Mihu Copilul*, *Vulcan* ... Na warstwę słowiańską kładzie się często powłoka chrześcijańska.

O istnieniu tych *cântece batrânești* wspominają już źródła historyczne z XV wieku w związku z uctami i uroczystościami na dworach gospodarów. Były one śpiewane lub recytowane przez wędrownych *lăutari* (*alăutari*) przy akompaniowaniu liry, zwanej *alăuta* (niem. *Laute*, rodzaj lutni). Jednak pieśni z czasów Stefana Wielkiego nie dochowały się wcale. Te pierwsze ballady były bez wątpienia śpiewane w języku rumuńskim, a nie w języku słowiańskim będącym naówczas państwowym i kościelnym. Gdy z początkiem XVI wieku serbska księżniczka została żoną hospodara Wołoszczyzny Neagoe-Vodă (1512—1521), ceniącego wysoko kulturę słowiańskobinzantyjską, ballada serbska dotarła na dwór książęcy, a stamtąd rozchodziła się po ziemiach rumuńskich, używając swych motywów pieśni krajowej. Zresztą jeszcze w XVII wieku serbscy śpiewacy przebiegali z gęsłą ziemie polskie i ruskie, śpiewając na dworach szlachty i w sadybach kozackich. W XVI i XVII wieku śpiewacy wędrowni i kobziarze krążyli po całym obszarze pomiędzy Dunajem a Dniestrem. Gdy Michał Dzielny (zm. 1601) wkraczał na czele wojsk rumuńskich do Białgradu w Transylwanii, przy jego boku maszerowali *lăutari* — Cyganie, śpiewający rumuńskie pieśni przy akompaniowaniu kobzy (*cobză*). W XVII wieku pieśni rumuńskie rozbrzmiewały w Jassach na dworze Bazylego Lupu i w Bukareszcie na dworze Mateusza Basaraba. Metropolita Dosofteiu, tłumacząc wierszem psalterz (*Psaltire*, Uniew 1673) szukał form metrycznych i rymów w starych pieśniach rumuńskich. Z początkiem XVIII wieku *cântece bătrânești* spotkały się po raz pierwszy z oceną ówczesnego historyka Constantina Stólnicului Cantacuzino (zm. 1716). W kronice Jana Neculce (zm. 1744) podanie o budowie monasteru w Putnie pochodzi bezpośrednio z dawnej ballady. Pierwsi poeci rumuńscy Nicolachi (zm. 1828) i Iancu Vecarescu (zm. 1863) zapoczątkowali spisywanie utworów śpie-

wanych przez *lăutari*. Zadaniu temu poświęci się następnie Gheorghe Asachi, bukowski pop Marian, Al. Marienescu, G. Dem. Teodorescu, Vasile Alecsandri i wielu innych.

W całokształcie rumuńskiej poezji epicznej, nie znającej wcale cyklów, wyodrębnia się kilka grup, które charakteryzuje pokrewieństwo treści.

Najstarszymi motywami ballad są mit o słońcu i metamorfozy. Ballada *Soarele și luna* (*Słońce i księżyc*) głosi, że ziemia była oświecana niegdyś tylko przez słońce, które jako młodzieniec zakochało się we własnej siostrze Ileanie, nie chcącej zrazu ani słyszeć o związku z bratem. Później, podczas uroczystości ślubnej, Ileana przemienia się w minogę, którą Pan Bóg rzuca na niebo, czyniąc z niej księżyc: „Dzień i noc pełni tęsknoty, I paleni wiecznym ogniem, Oddalać się tam będziecie, Niebo przemierzać będziecie, Światy oświecać będziecie“. Motyw małżeństwa brata z siostrą występuje jeszcze w balladzie *Iovan Iorgovan*.

Metamorfozy są bardzo częste. W *Trei lebede* cesarzewicz spotyka na polowaniu trzy łabędzie, będące cesarskimi córkami. W balladach *Cucul și Turturica* (*Kukulka i turkawka*) i *Mierla și sturzul* (*Kos i drozd*) jest opiewana miłość bez wzajemności; ukochana, chcąc uniknąć kochanka, przemienia się w ptaki, zwierzęta i przedmioty; równocześnie kochanek przemienia się w różne istoty lub przedmioty, aby tylko znaleźć się w pobliżu ukochanej. Motyw ten zjawia się w wielu literaturach ludowych, w polskiej, francuskiej, prowansalskiej i w innych.

Żywiół historyczny, występujący w balladach, odrywa się od rzeczywistości i czasu, przybierając legendarne kontury. Pomysłowy *lăutar* doczepia do nazwiska historycznego motyw często obcy i śpiewa go na uctach księcia, pragnącego słuchać o czynach tych, co siedzieli na tym samym tronie. Pierwszym księciem Wołoszczyzny, który zdobył nieśmiertelność w pieśni, jest Neagoe-Vodă, przed-

stawiony w balladzie *Mănăstirea Argeşului* jako Negu-Vodă (XIII w.).

Dookoła budowy tej wspaniałej bazyliki rumuńskiej, wzniesionej za czasów Neagoe-Vodă, powstała jedna z najtraficniejszych legend ludowych. Jej budowniczy, mistrz Manole, musi zamurować swoją piękną i ukochaną żonę, aby móc dokończyć swego dzieła, gdyż żądają tego złe moce, burzące w nocy to wszystko, co on w dzień zbudował. Wzruszające prośby i żale żony i matki, objętej murem i płaczącej za dziećmi, wprowadzają do legendy ton głęboko liryczny, który nie należy do repertuaru ludowego. Poza tym jej zakończenie, gdy zrozpaczony mistrz Manole ginie, pragnąc wzlecieć na skrzydłach ku niebu, przypomina mit o Ikarze. Podobna legenda wiąże się z monasterem Putnie, przy budowie którego pada również ofiarą młode niewinne życie. Ten pełen grozy motyw, znany na całym Bałkanie i występujący w łacińskiej literaturze wieków średnich, dostał się prawdopodobnie na ziemię rumuńskie wraz z serbskimi śpiewakami.

Drugim z rzędu księciem Wołoszczyzny, który wszedł do pieśni, jest Mircea Ciobanul (1546—1560), z którego fantazja ludowa uczyniła biednego i zapomnianego w górach pastucha. Z tą samą epoką wiąże się ballada mołdawska o księciu Stefanită, którego żona Stana płonie gorącą miłością do hetmana Vartica. Stefanită, chcąc wybadać uczucia żony, oświadcza jej po powrocie z polowania, że Vartic został powieszony. W pieśni o Michale Dzielnym ujęty został moment ścinania głów bojarom. Sylwetki innych panujących wychodzą na ogół blade i mglisto.

Na XVIII wiek przypada rozkwit ballad hajduckich, czyli zbójnickich, z których najstarsze odnoszą się do stosunków politycznych XVII stulecia. Hajduk (zbójnik) mołdawski Miul Cobiul przemierza góry przy dźwiękach piszczałki, aby spotkać w lesie bandę węgierskich zbójników i zwyciężyć w pojedynku ich dumnego hetmana, zwanego Ianuş Ungurean, któ-

ry przypomina naszego Janosika. Następnie żąda od Węgrów, aby podnieśli jego broń, lecz żaden z nich nie jest w stanie tego uczynić. Echa walk z Tatarami w XVII wieku utrwały się w balladach, których bohaterami są wolni chłopci mołdawscy *Codreni*. Gruea Grozovanul, przekroczywszy Prut, spotyka chana, „pana tatarskiego o małych kurzych ślepiach“, który „wycina w pień wszystkich Rumunów“. Waleczny hajduk, chcąc pomścić cierpienia swego narodu, postanawia „obalić Tatara na ziemię, a potem go bić i zabić“.

Pokaźna ilość ballad posiada zabarwienie czysto regionalne, pozostając w ściślejszej łączności z życiem poszczególnych okolic. *Codreanu* napada na pastuchów siedmiogrodzkich, zapuszczających się ze swymi kerdelami za Seret, na równiny czarnomorskie, łupiąc ich z pieniędzy, broni, owiec i koni. Począwszy od połowy XVIII stulecia wywiązywały się tam pomiędzy pasterzami rumuńskimi i siedmiogrodzkimi częste kłótnie i walki o lepsze pastwiska, powodując ustawiczną zaszłość i zawiść. Pastuch, sprzedawczy na targu wełnę i ser, mógł spotkać się zawsze w powrotnej drodze z łupieżczym *Codreanu*, żyjącym z kradzieży i łupu. W tych okolicznościach powstała najpiękniejsza ballada rumuńska *Miorita* (*Jagniątko*). Młody i bogaty pastuch mołdawski pędzi swój kerdel wraz z kerdelami dwu zawistnych pastuchów Ungurean i Vrăncean. Ulubione jagniątko, posiadające dar proroczy, przepowiada Mołdawianinowi śmierć z ręki współtowarzyszów. Samotny pastuch, chcąc oszczędzić bólu staruszce matce, poleca jagnięciu, aby jej doniosło, że syn nie wróci już więcej do domu, gdyż ożenił się z piękną królewną. Piękno tego utworu zasadza się przede wszystkim na pełnych liryzmu żalach młodego pastucha, które wyrażają jego przywiązanie do kerdeli owiec i górskiej przyrody.

W pieśniach dobrudzańskich i nadunajskich uwidoczniły się najazdy Turków, czyhających ustawicznie na mienie,

zony i córki chrześcijan. Tudor Tudorel pojął za żonę najpiękniejszą z całej Dobrudży dziewczynę; zewsząd garną się więc ludzie do karczmy Tudora, który się bogaci, budując „srebrzyste młyny“. Turcy, dowiedziawszy się o bogactwach i uroczej żonie karczmarza, żądają odeń coraz to większych haraczów, które rujnują jego młyny i winnice do tego stopnia, że jest w końcu zmuszony sprzedać własną żonę. Innym razem Turcy przychodzą do domu starej kobiety, porywają jej piękną córkę, ukrytą w ogrodzie, i wiodą do łodzi. Gdy na środku Dunaju rozwiązano dziewczynie ręce, rzuca się ona do wody i tonie. Liczne są w tej grupie ballady typu serbskiego, których bohaterem jest Nowak (Novac), chrześcijanin, poddany turecki, ubiegający się o rękę córki srogiego gubernatora tureckiego Osmanliu. Dzięki swej urodzie i dzielności Nowak uwodzi piękną Turczynkę, wykrada ją z ojcowskiego pałacu i stacza niezliczone walki, celem utrzymania jej w swoim posiadaniu. Na zrębach tego motywu osnuł powieściopisarz M. Czajkowski intrygę powieści *Kirdżeli*.

Hajdacy najstarszych ballad walczą z cudzoziemcami, z Tatarami, Turkami i Węgrami. Typowi hajdacy, tj. zbójnicy, występują w balladach nowszych, walczą z bogaczami, zdziercami, tyranami i parweniuszami w obronie uciemiężonego ludu. Hajduk, podobnie jak nasz zbójnik, to nieugięty wojownik, obrońca i opiekun biednych, nieustępliwy pogromca możnych i bogaczy, bohater o nadludzkich często rysach, piękny i dowcipny zdobywca kobiet. Poza tym hajdacy walczą często z pastuchami i staczają boje między sobą. W balladzie *Toma Alimoş* hajduk Manea podchodzi ukradkiem do współtowarzysza Toma, rozpruwa mu brzuch i ucieka. Toma, który nie ma ochoty umierać, zgarnia szybko swoje wnętrzności, przyciska je pasem, dosiada konia i pędzi co tchu za Manea, któremu odcina w końcu głowę. *Vidra* przedstawia hajduków walczących o kobietę.

Do sławnych imion hajduckich należą Stanisław, Badiul, Golea, Băcul, Aguş i Vâlcă. Najciekawszą postacią w tym gronie jest Stanisław, którego imię przejawia się poprzez liczne warianty pieśni. Wszędzie dokonuje on częstych wypadów do miast tureckich leżących nad Dunajem. Turcy zaskoczywszy go we śnie, krępując go powrozami, przywiązują mu kamień młyński do szyi i wrzucają go do Dunaju. Podczas tego wszystkiego Stanisław śpi najspokojniej w świecie. Dopiero po jakimś czasie budzi się z twardego snu, przypluwa do Dristor (Silistra) i wyskakuje na brzeg. Tam rozbija się po sklepach, aby kupić sobie miecz, ale żaden nie wytrzymuje jego próby, łamiąc się na jego kolanie. Wreszcie po długich poszukiwaniach odnajduje u Żyda swój miecz, skradziony mu przez Turków. Przeciawszy nim na pół handlarza broni, pędzi szukać Turków do miasta. „Chwyć miecz do rąk, zatoczył nim krąg, biegnie przez ulicę i do karczmy skacze“. Na widok Stanisława Turcy czmychają pod łóżka, skąd dzielny hajduk wyciąga ich po kolei, odcinając im głowy.

Spośród licznych utworów, przedstawiających walkę hajduków z bojarami, wybija się na pierwsze miejsce ballada *Corbea*, której bohater, uwięziony przez księcia, wydostaje się podstępem na wolność przy pomocy swojej matki. Poza tym hajdacy z Transylwanii i Maramureszu walczą często z cesarskimi żołnierzami. Bukowina posiada swoją oryginalną legendę o miejscowym zbójniku Darie.

Ostatnią grupę tworzą ballady o tematach zaczerpniętych z życia rodzinnego i potocznego, których przedmiotem bywają krwawe tragedie i potężne namietności. W balladzie *Kira* murzyn (Arap) porywa piękną dziewczynę z Brăila. „Bracia Kiry, złodzieje z Brăila, dunajskie węże“, puszczają się w pogoń za murzynem, odbierają mu siostrę i prowadzą ją do domu. Następnie, podejrzewając Kirę, że uciekła dobrowolnie z murzynem, rozbierają ją do naga i palą żywcem.

Tereny akcji rumuńskiej ballady są dosyć ograniczone. Przy tym zespół powtarzających się nazw geograficznych jest nadzwyczaj szczupły: Dunaj, Dniestr, Prut, Seret, Olt, Carogród, Argeș, Bukareszt, Brăila, Vaslui, Huș... Poza Rumunami występują w nich Tatarzy, Turcy, Grecy, Kozacy, Węgrzy i Litwini. Charakterystyka postaci bywa dorywcza i mało wyrazista. Z tego powodu typy bohaterów mieszają się ze sobą i tylko rzadko są wyposażone w rysy lokalne. Rozpiętość tematów, po usunięciu licznych przeróbek, jest na ogół niewielka: przelotna miłość, krwawe walki i zapasy, cierpienia w więzieniach i radość z wydobycia się na wolność.

Rumuńska epika ludowa nie posiada tego wielkiego polotu, jaki charakteryzuje epikę zachodnioeuropejską, ale, dzięki swej prostocie, dotrzymuje miejsca balladzie serbskiej, tej jedynej poezji epicznej późniejszych wieków średnich. Dla rumuńskiej literatury stała się ludowa poezja epiczna niewyczerpaną skarbnicą natchnienia, źródłem wszelkich wartości artystycznych. Echa ballad ludowych przeplatają się tam często z motywami ballad romantycznych.

Pierwszym poetą rumuńskim, który szukał natchnienia w poezji ludowej, był Ienăchita Văcărescu (1740—1798). W *Amărităd Turturea* (*Zasmucona turkawka*) Văcărescu rozszerza motyw ludowy, tchnąc weń nutę osobistą. *Zasmucona turkawka* wie, po stracie swej towarzyski, żałosne życie, unika towarzystwa i radości, oczekuje śmierci z rąk myśliwego. Syn poety, Alecu Văcărescu (zm. 1838), próbował również wzorować się na poezji ludowej. Drugi jego syn, Nicolae Văcărescu (zm. 1828), opiewał w *Cântec* życie zbójnickie. W długiej balladzie *Turnul lui But pe muntele Pionului* Gheorghe Asachi (1788—1869) dał utrzymaną w formie ludowej lokalizację *Lenory* Bürgera. Młody Butu, narzeczony Anny, córki hospodara Aleksandra, bierze wraz z korpusem posiłkowym mołdawskim udział w wojnie z Krzyżakami

nad Bałtykiem. Gdy nie powrócił z woj-
skiem, książę postanawia wydać córkę
za kogo innego. Na prośbę Anny czar-
ownica przywołuje zmarłego. Potem
oboje dosiadają konia i odjeżdżają:
„Księżyc świeci, Butu pędzi, Poprzez gó-
rę, przez dolinę. Wicher świszcze i sko-
wycze. Rumak skacze, drze w galopie
i unosi ich oboje“. Costache Stamati (zm.
ok. 1869) wzorował szereg utworów na
balladach, baśniach i podaniach ludo-
wych. Jego *Păgânul cu fiicele sale* (*Po-
ganin ze swymi córkami*) jest balladą
utrzymaną w tonie romantycznym, w
której fantastyczne zjawy i mgliste opisy
mówią o wpływie Byrona. Constantin
Negruzzi (1808—1868) przełożył na język
rumuński 14 ballad V. Hugo (*Balade*,
1839). Heliade Rădulescu (1802—1872)
w balladzie *Sburătorul* (*Latawiec*, 1844)
łączy polot romantyczny ze swoistym
realizmem. Vasile Alecsandri (1821—1890)
rozpoczyna działalność literacką groma-
dzeniem poezji ludowych, które ogłasza
najpierw w czasopismach, a następnie
w dwu tomach *Balade adunate și îndrep-
tate* (*Ballady zebrane i poprawione*) w
Jassach (1852—1853). Ostateczną formę
tym arcydziełom ludowym nadaje w wy-
daniu bukareszteńskim *Poezii populare
ale Românilor* (1866). W całym tym przed-
sięwzięciu Alecsandri nie jest zbieraczem
folklorystą, ale literatem, który uważając
skarbnicę muzy ludowej za kopalnię su-
rowego materiału, przerabia i idealizuje
jej twory, a gdy nie znajdzie tego, czego
szuka, to i dowolnie komponuje. Vasile
Alecsandri postanowił bowiem dać swe-
mu narodowi pełny cykl ballad bohater-
skich, uciekając się do różnych mistyfi-
kacji celem wypełnienia luk. W zbiorze
Legende (*Legendy*, 1875) zamieścił rów-
nież poeta legendy fantastyczne, jak *Le-
genda ciocârlici* (*Legenda o skowronku*),
obok legend historycznych, jak *Vlad Te-
peș și stejarul* (*Vlad Tepez i dąb*). W poe-
macie *Pohod na sybir* daje poeta wizję
tłumu skazańców politycznych, niewątpli-
wie Polaków, pędzonych wśród mrozów
przez kozaków na Sybir: „Pod szarym

niebem, ciemnym, ołowianym. Przez puste pola, wybielone śniegiem, Wlecz się wolno szlakiem mało znanym Żaloszny orszak, idący szeregiem, Ludzi posępnych i okrytych lodem, Skutych w kajdany i nękanym głodem“.

Pod koniec XIX wieku poeta siedmiogrodzki George Coșbuc (1866—1912), zwany „poetą chłopów“, tchnął w rumuńską balladę nowy i świeży polot (*Balade și idile — Ballady i idylle*, București 1893). Ballady Coșbuc operują żywiołem epicko-narracyjnym, mając za przedmiot obrazy z życia wiejskiego, wydarzenia historyczne, tematy egzotyczne i tematy erotyczne. *Nunta Zamfirei* (*Wesele Zamfiry*) jest korowodem malowniczych zwyczajów i wiąże się silnie z życiem rumuńskim, mimo że ma formę legendy, przedstawiającej bajecznych cesarzów i królów. *Moartea lui Fulger* przedstawia uroczystości pogrzebowe poległego na wojnie królewicza, którego matka szaleje z bólu i złorzeczy Bogu. W *Brăul Cosânzenei* opowiada poeta legendę o tęczy: Piękna Ileana Cosânzeana nosi szczęście życia zamknięte w złotym pasie. Wzgardzone Słońce pała żądzą zemsty. W pewnej chwili, gdy na prośbę Făt-rumosa Ileana zdejmuje pas, Słońce porwya go. Ileana oplakuje stratę. Tymczasem Słońce zjawia się na niebie, błyszcząc w kroplach wody. W *Moartea lui Gelu* wołoski wojewoda, ranny śmiertelnie w bitwie z Węgrami, leży w lesie i oczekuje śmierci, prowadząc rozmowę ze swym koniem, jedynym towarzyszem, jaki mu pozostał. W poezji XX wieku echa ballady ludowej powtarzają się również dość często: V. Voiculescu (*Ionica*), Adrian Maniu (*Balada I și Grădini de zarzavat*), Lucian Blaga (*Haiducul*)... Wielki powieściopisarz Michail Sadoveanu, którego cała olbrzymia twórczość jest ściśle powiązana z życiem i twórczością artystyczną ludu, przeprowadził w ogłoszonej przed wojną powieści *Baltagul* (*Ciupaga*) efektowne rozwinięcie motywu ballady *Miorita*.

Bibliografia: N. Iorga, *Istoria Literaturii Românești*, Vol. I. Ediția a II-a, București 1925. Ch. Adamescu, *Istoria Literaturii Române*, București, Biblioteca pentru toți. B. P. Hasdou, *Cuvente den bătrâni*, Tomul II, București 1879. N. Iorga, *Balada populară românească*, Văleni 1910. P. Cancel, *Originea Poeziei Populare*, București 1922. P. Irosie, *Characterul Poeziei Populare*, Cernăuți 1937. M. Eminescu, *Literatura populară*, T. II (1902). Al. Dima, *Zăcămintele Folclorice în poezia noastră contemporană*, Buc. 1936. S. Łukasik, *Pologne et Roumanie, Aux confins des deux peuples et des deux langues*, Paris 1938. E. Biedrzycki, *Literatura rumuńska* (*Wielka Literatura Powszechna*, t. II, 2), Warszawa. E. Dvoicenco, *Alecsandru Hasden și Literatura Română populară*, Valenii-de-Munte 1936. C. Densuzianu, *Vieșta Păstorească în Poesia noastră populară*, București 1923. P. Cancel, *Păstoritul la poporul român*, București 1913. T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București 1925. Cr. G. Tocilescu, *Materialuri Folkloristice*, Vol. I—II, București 1906. Mitropolitul Dosofteiu, *Psaltire...*, Uniew 1673. I. Văcărescu, *Poeziile Văcăreștilor*, București 1908. A. Pann, *Poezii populare*, București 1846. V. Alecsandri, *Balade adunate și îndrentate*, Partea I, 1852, Partea II, Iași 1853. V. Alecsandri, *Poezii populare ale Românilor*, București 1866. S. Florea Marian, *Poezii poporale din Bucovina, Balade română*, Botoșani 1869. S. Florea Marian, *Poezii poporale române, adunate și întocmite*, Tom I, Cernăuți 1873. D. Bolinteanu, *Legende și balade*, București 1894. A. Urechia, *Legende române*, București 1891. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București 1885. G. Coșbuc, *Balade și idile*, București 1893. M. Gaster, *Crestomatie română*, Leipzig 1891. G. Topîrceanu, *Balade vesele*, București 1916.

Stanisław Łukasik

BALLAD: (akcent na pierwszej sylabie) w Anglii — średniej długości opowieść poetycka przedstawiająca w sposób zasadniczo epicki obiektywny zarys pewnej fabuły o znacznym napięciu dramatycznym, często wyposażona w elementy liryczne (nastrojowość, wyrażenie uczuć postaci występujących, komentarz autora), używająca formy dialogu, refrenu, powtórzeń, charakterystycznych dla poezji ludowych metafor i porównań. Najczęstszą formą angielskich ballad jest tzw. *ballad stanza* (zwrotka balladowa) o czterech wierszach rymowanych *abcd* lub *abab* o układzie akcentów 4343 lub 4444. Zapowiedź tej zwrotki można znaleźć w średnioangielskich utworach *Poema Morale* (ok. 1170) i *Ormulum* (ok. 1200), które zdają się ilustrować rozpad dwuwiersza septenerowego (o siedmiu akcentach) na cztery krótsze wiersze. Zwrotka tego rodzaju zwana *common metre* (miara pospolita) jest tak popularna, jak w Polsce zwrotka krakowiaka, i występuje nie tylko w balladach, lecz także np. w pieśni kościelnej. Do niej dadzą się sprowadzić nawet bardzo kunsztownie rymowane zwrotki niektórych ballad o większej liczbie wierszy i wewnętrznych rymach. Tak np. układ rymów w *Nut-Brown Maid* (ok. 1500) *aabccbdbbeebffb* (gdzie *aab* odpowiadają akcenty w liczbie 223) sprowadza się do 2 i pół zwrotki typu *abcb* (4343), w których rym *b* powtarza się, a które ozdabia dodatkowy rym wewnętrzny w wierszach nieparzystych.

Początki ballady angielskiej są kwestią sporną. Nazwa jej wskazuje na związek z balladą kontynentalną, zwłaszcza francuską. Fakt obejmowania nazwą *ballad* lub *balade* utworów, których treść i forma jest zupełnie odmienna (zob. **BALLADE**), wydaje się świadczyć, że pierwotnie używano jej dość swobodnie dla oznaczenia wszelkiej pieśni, nadającej się do tańca (por. łac. *ballare*). W średniowiecznej Anglii ulubioną pieśnią tego rodzaju stała się *ballad*, zwana także z powodu swojej popularności *folk ballad*

lub *popular ballad* — balladą ludową. Chociaż najstarsze zabytki balladowe sięgają XIII w., złotym wiekiem ballady ludowej w Anglii był w. XV. Z tego czasu pochodzi sławna ballada *Chevy Chase* i jej szkocki odpowiednik *The Battle of Otterbourne*. Są one klasycznym przykładem tzw. *border ballad* — ballady angloszkockiego pogranicza, wyrosłej na gruncie trwających przez cały wiek XIV i następne walk, zajazdów, najazdów i prywatnych tragedii na kresach (wzgórza Cheviotu, linia rzeki Tweed). W w. XVI zaczęto drukować pierwsze zbiory ballad (np. cykl o Robin Hoodzie). Powstają wtedy ballady jarmarczne, tzw. *broadsides*. Ballada, dotąd anonimowa, zaczyna mieć autorów, z utworu ludowego staje się utworem literackim, uprawianym przez poetów. Jednym z wczesnych wierszy tego rodzaju jest *The Ballad of Agincourt* M. Draytona.

Pod koniec w. XVII i na początku XVIII rozwija się literacka ballada satyryczna, najczęściej anonimowa w celu uniknięcia odpowiedzialności. Niektóre ballady są wtedy tak popularne, że koryzstając z ich gotowych melodii John Gay tworzy sławną *Operę żebraczą* (1728), zwaną *ballad-opera* — operą balladową. W drugiej połowie w. XVIII T. Chatterton stara się nawiązać do ballady średniowiecznej, W. Cowper pisze znaną żartobliwą balladę *John Gilpin*. Nie brak też utworów o charakterze ballady ludowej u R. Burnsa. Zainteresowanie dawną balladą prowadzi do zbierania i wydawania ballad w zbiorach takich, jak biskupa Percy *Reliques of Ancient Poetry* (1765) i W. Scotta *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802). Wreszcie, zrywając z tradycją stylistyki i metryki XVIII w., W. Wordsworth i S. T. Coleridge wydają w 1798 r. *Ballady liryczne*, nawiązujące do ludowej prostoty, realizmu i fantastyki. Wydanie tego tomiku, który zawierał m. in. *We Are Seven* Wordswortha i sławną sekwencję balladową Coleridge'a pt. *Rime of the Ancient Mariner*, odegrało w lite-

raturze angielskiej rolę podobną do *Ballad i romansów* Mickiewicza, rozpoczynając okres romantyzmu. Świetne ballady w tym okresie wychodzą spod pióra Waltera Scotta (np. *Lochinvar*), J. Keatsa (*La Belle Dame Sans Merci*). W drugiej połowie XIX w. ballada jest utworem prawie wyłącznie literackim. Uprawia ją historyk T. Macaulay w *The Lays of Ancient Rome* (1842) i *English Ballads*, W. Aytoun pisząc *Lays of the Scottish Cavaliers* (1848), D. G. Rossetti (*The White Ship, Sister Helen*), William Morris w zbiorze poezji *The Defence of Guenevere* (1858) i wielu innych. Na przełomie wieków XIX i XX ballady piszą R. Kipling, Oscar Wilde, G. K. Chesterton, John Masefield. U tych poetów widać nieraz dużą swobodę w używaniu nazwy *ballad*. *The Ballad of the Reading Gaol* (1898) Wilde'a jest utworem raczej lirycznym niż opowieścią, a jego zwrotka rymuje się *abcbdb*. *The Ballad of the White Horse* (1911) Chestertona jest wprawdzie utworem wybitnie epickim, ale zwrotka jej, rymowana *abcccb*, też odbiega od tradycyjnej *common metre*. J. Masefield w zbiorach *Salt Water Ballads* (1902) i *Ballads and Poems* (1910) czasem używa dwuwiersza jako podstawowej formy. Tego rodzaju dowolności można jednak spotkać już w balladzie literackiej Draytona, który stosuje zwrotkę *aaabcccb* o układzie akcentów 33323332.

Angielska *ballad* jest utworem bardzo urozmaiconym pod względem tematu i celu. Już w XIII wieku występują tak różne ballady, jak legendarno-biblijny *Judas* i *A Song on the Battle of Lewes* wydrwiwająca przeciwników politycznych. Jedną z najstarszych ballad jest *A Song of the Husbandsmen* wypowiadająca protest chłopów przeciw uciskowi feudalnemu. W XV wieku *ballad* była narzędziem agitacji do powstania chłopskiego lub sławiła ludowego bohatera-zbójnika Robin Hooda. Prócz wyrażania nastrojów politycznych służyła również do przekazywania ważnych zdarzeń, pouczeń etycznych lub jako źródło rozrywki.

Tematem *ballad* było to wszystko, co poruszało wyobraźnię, a więc legendy, krwawe bitwy, bohaterskie wyczyny, zbrodnie, miłość, wygnanie lub wyjęcie spod prawa, katastrofy morskie, kontakty z zaświatem, czary, satyryczne lub humorystyczne anegdoty o ludziach znanych jako wybitne jednostki lub typowych. Pisarze uprawiający później *ballad* wzorowali się na tym doborze tematów, ale najczęściej nie czerpali ich z aktualnych zdarzeń, tak jak lud, lecz z tradycji odległej przeszłości. Toteż ich ballady są przeważnie kunsztownym, ale sztucznym wskrzeszaniem formy balladowej, nie odzwierciedlającym rzeczywistych problemów współczesnego im życia, jak to było w okresach anonimowej twórczości ludowej.

Bibliografia: zbiory *ballad*: T. Percy, *Reliques of Ancient Poetry*, London 1852. W. Scott, *The Minstrelsy of the Scottish Border*, Kelso 1802. F. J. Furnivall i W. R. Morfill, *Ballads from MSS*, London 1868—1873. F. J. Child, *English and Scottish Ballads* (8 tomów), Boston 1857—1864. W. Chappell i J. W. Ebsworth, *Roxburghe Ballads* (9 tomów), 1869—1897. Opracowania: S. B. Hustvedt, *Ballad Criticism in Scandinavia and Great Britain*, New York 1916. E. K. Chambers, *English Literature of the Close of the Middle Ages*, Oxford 1945. *Cambridge History of English Literature*, Cambridge 1910—1927. *Encyclopaedia Britannica*.

Witold Ostrowski

BALLADE: francuska *ballade* ukonstytuowała się jako kunsztowna formacja metryczna niemal definitywnie w ciągu XIV wieku, wzorując się w pewnej mierze na mniej lub więcej regularnych formach takich utworów, jak *ballette*, *chanson* i *pastourelle*, i przystrajając się w nazwę oznaczającą dotychczas pieśń taneczną (st. fr. *balade*, *balette*, *ballette*: st. prow. *balada* „pieśń taneczna“: *balar* „tańczyć“ \leq łac. *ballare* \geq st. fr. *baler*,

wł. *ballare*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*). Ballada, oparta na stałej i ściśle określonej formie metrycznej, składa się regularnie z trzech symetrycznie równych i mających te same rymy zwrotek i z *envoi* („posłanie“, „dedykacja“) odpowiadającego przeciętnie połowie normalnej zwrotki. Posługuje się najczęściej wierszem ośmiozłogłowym lub też wierszem dziesięciozłogłowym (ze średniówką po czwartej zgłosce), rzadziej wierszami liczącymi 6, 9, 11 lub 12 zgłosek. W każdym poszczególnym wypadku wszystkie wiersze muszą posiadać jednakową miarę. Ballada może zaczynać się dowolnie wierszem z rymem męskim lub żeńskim. Ostatni wiersz pierwszej strofy musi powracać na końcu następnych zwrotek i na końcu *envoi* (układ rymów w *Ballade des pendus*: *ababbccdcD*; *envoi*: *ccdcD*). Ballada pisana wierszem ośmiozłogłowym składa się z trzech zwrotek ośmiowierszowych opartych na tych samych rymach i z półzwrotki liczącej cztery wiersze, zwanej *envoi*, która jest jak gdyby drugą połową czwartej zwrotki mającej takie same rymy, jak i trzy pierwsze zwrotki. Ballada pisana wierszem dziesięciozłogłowym składa się z trzech zwrotek dziesięciowierszowych mających takie same rymy i z *envoi* liczącego pięć wierszy i powtarzającego rymy drugiej połowy poprzednich zwrotek. Pierwsze ballady, wyszły spod pióra Guillaume de Machault (zm. 1377) i spod pióra Jean Froissarta (zm. 1404), składały się tylko z trzech symetrycznych zwrotek i nie znały wcale *envoi*; zdarza się to i Cristine de Pisan w XV wieku. Pierwszym poetą, który wprowadził *envoi* do ballady, i to na stałe, był Eustache Deschamps (zm. około r. 1410). Zgodnie z ustaloną tradycją *envoi* winno rozpoczynać się zwrotem: *Prince* lub też zwrotami: *Princesse*, *Roi*, *Sire*, gdyż ballady były w swych początkach dedykowane książętom, królom, wielkim panom... — „Prince, on se doit en ce monde esjouir, || Garder la loy, a Dieu faire plaisir...” (Eustache Deschamps,

Ballade MXXIII). — „Prince, or est ma douleur commencie: || Seulete suis de tout deuil menacee...” (Cristine de Pisan). — „Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie, || Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie...” (Fr. Villon, *La ballade des pendus*). — „Prince, fais amye immortelle, || Et à la bien aymer entens...” (Marot, *Chant de May et de Vertu*). Jednakże liczne były odstępstwa od tej klasycznej zasady (Charles d'Orléans, Fr. Villon, Gringoire, Cl. Marot), gdyż nie zawsze miano księcia pod ręką, gdyż niekiedy i treść nie mogła harmonizować z tym przyjętym ceremoniałem: „Aveugle suy, ne sçay ou aler doye: || De mon baston, affin que me forvoye...” (Charles d'Orléans). — „Vivons en paix, exterminons discort; || Jeunes et vieulx, soyons tous d'ung accort...” (Fr. Villon, *Ballade I*). Także w innych wypadkach niektórzy autorzy ballad postępowali dosyć swobodnie, ignorując często rozmyślnie kardynalne reguły. Christine de Pisan już to pomija *envoi*, już to do 7-wierszowych strof dołącza 4-wierszowe *envoi*. Charles d'Orléans kończy balladę złożoną z dziesięciowierszowych strof czterowierszowym *envoi*. Fr. Villon zamieszcza pod balladą złożoną z 10-wierszowych strof 7 wierszy *envoi*. La Fontaine tworzy niekiedy ballady z czterech zwrotek zamiast z trzech, a do *envoi* wprowadza cztery lub sześć wierszy zamiast pięciu.

Jedną z najpiękniejszych ballad, *Loriot* Andrzeja Theuriet (*Le Livre de la Payse*), pisana wierszem dziesięciozłogłowym, ma tylko dziewięć wierszy w zwrotce zamiast dziesięciu. Poza tym obok zwyczajnej ballady spotyka się niekiedy balladę podwójną (*double ballade*), która składa się z sześciu zwrotek i z *envoi* i w której każda zwrotka zawiera jeden lub dwa wiersze powtarzane w formie refrenu.

Piękna kariera francuskiej ballady tłumaczy się faktem, że w jej dostatecznie obszernych ramach natchnienie poetyckie mogło poruszać się na ogół swobod-

nie, że treść subiektywna mogła się w nich łatwo przeplatać z materią obiektywną.

Zapoczątkowana w XIV wieku ballada miała stać się na przeciąg dwóch wieków naczelną formą francuskiej poezji lirycznej. Już pierwsi znani autorzy ballad, Guillaume de Machault (ur. około r. 1300, zm. 1377) i sławny kronikarz Jean Froissart (1357—1404), nadal znaczący rozgłos temu nowemu rodzajowi poetyckiemu, składającemu się początkowo tylko z trzech symetrycznych zwrotek bez *envoi*. Twórcą regularnej formy ballady, składającej się z trzech symetrycznych zwrotek i z *envoi*, stał się Eustache Deschamps (ur. około 1340 — zm. około 1410), najpłodniejszy poeta swojej epoki, który, zaczawszy pisać ballady w r. 1374, stworzył aż 1175 tego rodzaju utworów, wprowadzając do nich najróżnorodniejsze epizody współczesnego życia, opowiadania historyczne, motywy miłosne i nawet tematy zaczerpnięte z bajek. W r. 1392 Deschamps ustanowił prawa i reguły tego rodzaju poetyckiego w dziele zatytułowanym *L'art de dictier et de fere chansons, ballades, virelais et rondeaulx*; zachwala on między innymi balladę „dwuznaczną i wsteczną“, w której ostatnia zgłoska każdego wiersza tworzy pierwszy wyraz następnego wiersza. Później, w r. 1493, reguły kompozycyjne ballady zostały ponownie ujęte przez Molineta w *L'Art de science et de rhétorique*, dziele niesłusznie przypisywanym niejakiemu Henri de Groy. *Livre des cent ballades*, będąca dziełem zbiorowym książąt i panów dworu Karola VI (1380—1422), opowiada w formie ballad spotkanie młodzieńca ze starym rycerzem i z piękną młodą damą, którzy dają mu sprzeczne jedno z drugimi rady w sprawach miłosnych. W ciągu I połowy XV wieku ballada, mająca za swych głównych przedstawicieli Cristine de Pisan, Allain Chartier, Charles d'Orléans i Henri Daude, zdobywała sobie coraz to szerszy zasięg, aby dojść do rozkwitu około połowy XV wieku w dziele Fr.

Villona (zm. po r. 1463) i święcić triumfy w I połowie XVI wieku dzięki Klemensowi Marot (1495—1544). Jednak później pod wpływem nowych tendencji Plejady poszła ballada na jakiś czas w zapomnienie: „Laisse-moi aux Jeux Floreaux de Toulouse toutes ces vieux présies Françaises comme ballades...” — pisał w r. 1549 Joachim du Belley w swojej *Défense et illustration de la langue française*. Przyszła ona znowu do głosu w XVII wieku: Voiture, Sarrazin, Conrart, Mme Deshoulières i La Fontaine pisali wówczas ballady. Przypadła ona przede wszystkim do gustu temu ostatniemu, który potrafił kombinować w niej po mistrzowsku naiwność Villona z igraszkami Marota. Natomiast nie był z niej zadowolony Molière, który w III akcie *Femmes Savantes* tak każe mówić na ten temat Trissotinowi:

La ballade, à mon goût, est une chose
[fade:
Ce n'est plus la mode; elle sent son
[vieux temps.
Nie zachwalał jej także Boileau w trzeciej pieśni swej *Art poétique*:
La ballade, asservie à ses vieilles
[maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprice
[des rimes.

Potem wyszła ona znowu z obiegu na przeciąg niemal dwóch wieków, gdyż w XVIII wieku jedynie J. B. Rousseau czynił nieliczne próby w tym kierunku.

W XIX wieku dawna francuska ballada została przywrócona do życia w odświeżonej szacie przez parnasistów: Théodore de Banville ogłosił *Trente-six ballades joyeuses*, a François Coppée — *Sept ballades de bonne foi*. Piękne ballady pisali potem André Theuriet, Joan Richepin, Edmond Rostand i szereg innych poetów francuskich. Poza granicami Francji rodzaj ballady znalazł naśladowców jedynie w Anglii, gdzie tego rodzaju ballady pisano od XV do XX wieku (Swinburne, Dobson, Edmund Gosse, D. E. Henley). W r. 1870 Andrew Lang ogłosił tom ballad pt. *Ballads in Blue China*.

Pomiędzy francuską *ballade* a angielską *ballad*, która jest pochodzenia ludowego, nie da się przeprowadzić ścisłego genetycznego powiązania. Można tylko przypuścić, że starofrancuska *ballade* (*balete*), będąca pieśnią taneczną, dostała się do Anglii z normandzkimi zdobywcami i że spotkawszy się tam z podobnym rodzajem poezji ludowej, wyszła po jakimś czasie z użycia. Jednak jej nazwa przeszła tam na utwory angielskie i szkockie pochodzenia ludowego, które opiewały, podobnie jak i najstarsze francuskie pieśni taneczne, przede wszystkim przebrzmiałe wydarzenia wojenne i czyny bohaterskie, opatując je mniej lub więcej tajemniczymi nastrojami.

W Niemczech przekłady Herdera zapoznały publiczność z angielskimi i szkockimi balladami ludowymi. W tych okolicznościach powstaje i dochodzi do rozkwitu romantyczna ballada niemiecka, której głównymi twórcami stali się Bürger, Goethe, Schiller, Uhland, Mörike... W ten sposób w II połowie XVIII wieku ballada niemiecka otrzymała dokładną i ścisłą definicję, stała się specjalnym nastrojowym rodzajem poetyckim, wprowadzającym do akcji zjawy świata fantastycznego, opiewającym legendarne i historyczne czyny mniej lub więcej tajemniczych bohaterów, przedstawiającym w ponurej, tajemniczej i pełnej grozy atmosferze najtragiczniejsze motywy zaczerpnięte z poezji ludowej, z opowiadań i legend. Ten nowy rodzaj ballady, przepojony tajemniczością i ponurą melancholią, przenikał do Francji równocześnie z Anglii i Niemiec. Ballada romantyczna wydała tam arcydzieła V. Hugo: *Les Deux Archers*, *La Fée la Péri*, *La Fiancée du timbalier*, wytrzymujące porównanie z balladami Goethego i Schillera. Również i Alfred de Musset skłaniał się w tym kierunku pisząc *Ballade à lune*.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. G. Paris,

Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge, Paris 1912. P. Genrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Dresden 1921. G. Paris, *Mélanges de Littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. G. Paris. *La Poésie française au XV-e siècle*, Paris 1886. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I: *Moyen Âge*, Paris. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913. K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905. K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921. *Encyclopaedia Britannica*; *Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa — Rio de Janeiro; *Larousse du Vingtième siècle*. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924. G. Dorchain, *L'Art des Vers*, Paris.

Stanisław Łukasik

BALLADE: (akcent na drugiej sylabie) stosunkowo rzadko praktykowany w Anglii gatunek literacki, zapożyczony wraz z nazwą z Francji w średniowieczu. Poeci angielscy nie zawsze wyodrębniali go pisownią od ludowej *ballad* (np. A. C. Swinburne), a czasami nawet kontaminowali go z nią, jak np. T. Chatterton w *The Excellent Ballad of Charity*, której zwrotka pochodzi z *ballade*, a treść z *ballad*. *Ballade* jest utworem wybitnie lirycznym składającym się z jednej lub więcej trójek zwrotek, w których wiersze jedenastosylabowe rymują się *ababbcc* lub *ababbcbc*. Angielską *ballade* może, ale nie musi kończyć *envoi* — posłanie, rymowane *abab*.

Ballada została wprowadzona do Anglii na dwór królewski przez Geoffreya

Chaucera (w. XIV), który tłumaczył ballady francuskie i tworzył własne. Już u niego można spotkać ballady z *envoi*, jak i bez niego, pisane zwrotką siedmiowierszową lub ośmiowierszową. Stosunkowo najliczniejsze jej przykłady pochodzą z przełomu XIX i XX w. z okresu estetycyzmu. Praktykowali ją A. C. Swinburne, W. E. Henley, A. Lang, G. K. Chesterton i H. Belloc. W przeciwieństwie jednak do ballady ludowej *ballade* nie stała się nigdy narodową formą poetycką.

Bibliografia: P. Harvey, *Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1958. *Encyclopaedia Britannica*. G. Chaucer, *The Complete Works*, Oxford, w opr. Skeata.

Witold Ostrowski

BALLATA: włoski odpowiednik francuskiej ballady lirycznej (fr. *ballade*, hiszp. *balada*, niem. *Ballade*, ang. *ballade*), utwór wywodzący się z pieśni tanecznej, *la canzone a ballo*. Od ballady lir. dość znacznie się różni pomimo wielu cech wspólnych i wspólnej genezy.

Ballata pochodzi od pieśni ludowych wykonywanych z towarzyszeniem muzyki instrumentalnej i tańca. Początkiem jej była pieśń o formie ustalonej przez rytm taneczny i muzyczny. Ballady wykonywały dziewczęta chóralnie z udziałem solistek. Chór śpiewał powtarzające się części, refreny (*ritornello*), solistka — stancę. Zaczynano od chóru, następnie śpiewaczka wykonywała pierwszą stancę, potem chór powtarzał refren, potem śpiewaczka drugą stancę itd. Stance dzieliły się na dwa okresy, pierwszy na dwa jednakowe człony, których wykonanie było połączone z półobrotem w prawo i w lewo; okres drugi połączony był z całkowitym obrotem i zwał się dlatego *volta*. Oba człony pierwszego okresu nazywały się *piedi* lub *mutazioni*. Części śpiewane nazywały się *cantilena*. Taka ludowa ballata najwcześniej pojawiła się w Toskanii, artystycznie opracowano ją w XIII wieku we Florencji

i w Bolonii. Treść jej bywała miłosna, pogodna, burleskowa, ale zdarzała się i religijna, z czego wyszła następnie *lauda*, w pierwotnej lirycznej postaci identyczna wersyfikacyjnie z balladą, od niej zresztą przejmująca melodię, o czym świadczą uwagi w kancjonałach: *Cantasi come...* („Śpiewa się jak...“) Wzorzec ballady poetyckiej wychodzi od pierwotnej postaci *canzone a ballo*. Ballata zawsze zaczynała się od *ritornella*, zwanego też *ripresa*, *entrata*, *epodo*, poprzedzającego jedną lub więcej stanc. Stanca zbudowana jest z dwu jednakowych mutacji (*piedi*) i z 1 wolty. Ritornello jest podobne do wolty. Ostatni wiersz mutacji rymuje z pierwszym wolty, ostatni wiersz *ritornella* z ostatnim wolty. Typ rymowania zależy od ilości wierszy, a to się zmienia. Ritornello decyduje o odmianie ballaty.

1. *Ballata grande* (wielka) ma czterowierszowe *ritornello* w rymie *abba*, jej wzorce ograniczone tu do jednej stancy bywają następujące: ABBA || *cdE—cdE—EFFA*; ABBA || *CDE—EDE—EFFA*; ABBA || *CD—CD—DEEA*; ABBA || *CddE—CddE—eFfA* (litery duże oznaczają jedenastozgłoskowiec, *endecasillabo*, litery małe — siedmiozgłoskowiec, *settenario*). Ritornello w ballacie literackiej, często jednostancowej, już nie powraca.

2. *Ballata mezzana* (średnia) z trózwierszowym *ritornellem* ma wiersze bezrymowe, pierwszy wiersz wolty rymuje się w parze z ostatnim drugiej mutacji, a drugi z trzecim: XAA || *BC—BC—CAA*; xAA || *Bc—Bc—CaA*; xAA || *BcD—BcD—dAA* itd.

3. *Ballata minore* (mniejsza) ma ripresę dwuwierszową: AA || *BCD—BCD—DA* itd.

4. *Ballata piccola* (mała) redukuje tę wstępną część do jedenastozgłoskowca, 5. *minima* zaś do siedmiozgłoskowca. A wreszcie 6. *ballata stravagante* (nadmierzna, nadzwyczajna) zaczyna się od ripresy większej niż cztery wiersze, mogąc mieć również kilka odmian.

Niektóre ballaty o wielu stancach mo-

gą mieć na końcu krótszą zwrotkę, jak-
by *congedo* (posłanie, *envoi*).

Jak wynika z opisu wzorców, ballata jest czymś innym niż ballada francuska, mniej ją krępują rygory metryczne: ilość strof, te same rymy, refreny, ale podobieństwa świadczą o jednakowej ludowej, pieśniowej genezie. Tym rysem wspólnym jest zasadnicza dwudzielność stancy i cykliczność budowy. Odrębności świadczą o różnych drogach rozwoju.

Dzieje ballaty artystycznej rozpoczyna-

ją się od Guittona d'Arezo, który w XIII wieku przejął tę formę z poezji ludowej. Weszła ona w zasób środków poetyckich szkoły *dolce stil nuovo*, zyskując tę samą rangę artystyczną, co sonet i kancon. W ballatach nie przeznaczonych do śpiewu pominęto powtarzanie ripresy, ale zachował się długo prosty i naiwny charakter. Twórczość Dantego, Petrarcki i Boccaccia obejmuje sporo ballat. Podajemy przykład z Petrarcki:

| | |
|---|---|
| Amor, quando fioria | X |
| Mia spene el guinderdon d'ogni mia fede, | A |
| Tolta m'e quella ond'attendea mercede. | A |
| Ahi dispietata morte! ahi crudel vita! | B |
| L'una m'ha posto in doglia, | c |
| E mie speranze scerbamenta ha spente: | D |
| L'altra mi ten quaggiu contra mia voglia; | C |
| E lei che se n'e gita, | b |
| Seguir non posso, ch'ella nol consente: | D |
| Ma pur ogni or presente | d |
| Nel mezzo del mio cor Madonna siede, | A |
| U qual e la mia vita ella sel vede. | A |

Ballata XI

Miłości! gdy kwiat swój miała
Nadzieja moja w dank swój ufna szczerze,
Bóg mi nadgrode razem z Laurą bierze...
Srogież jest życie! ach! i śmierć zuchwała!

Śmierć — bo mi dłonią ojczyrna
Stargała błogie więzów mych ogniwa,
Życie, iż wbrew mię woli mej tu trzyma...
Lecz gdzież mi wyzuć się z ciała
Mej Laury śladem — gdy ta, wiecznie żywa,
Która w mym sercu przebywa,
Wie to, że życie, w które już nie wierzę,
Równa się dla mnie śmierci jej ofierze!

(przeł. Felicjan Faleński)

Porządek rymów w mutacjach jest *lata mezzana*. Ritornello Dantego zapo-
u Petrarcki inny: *BcD—CbD*, ale to *ballata* wielką:

| | |
|---|---|
| Voi che sapete ragionar d'amore, | A |
| Udite la ballata mia pietosa, | B |
| Che parla d'una donna disdegnosa, | B |
| La qual m'ha tolto il cor per suo valore. | A |

Ballaty pisywali: Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia. Prosty i naturalny ton utrzymywały ballaty w XV w. u Sacchettiego, Poliziana, ale pod koniec stulecia przybierać zaczęły charakter komiczno-burleskowy i rubaszny. W ten sposób z przemianą treści ballaty wytwarzały

się odmianki wersyfikacyjne, które dały początek frottole i barcellecce (zob.). Od połowy XVI wieku ballata zaczęła zanikać. Ożywili ją dopiero poeci XIX stulecia, jak Giosue Carducci, Marradi, a na koniec d'Annunzio na przełomie XIX i XX wieku.

Popularności szerszej ballata nie zy-

skąła, ponieważ w okresie rozpowszechniania się włoskich form wierszowych w XVI wieku właśnie wychodziła z użycia. Jej odmiany pochodne, jak *lauda*, *frottole* i *canto carnavalesco* (zob.) również się nie rozpowszechniły.

Ballady w Polsce pokazały się w przekładach Faleńskiego (1880), przytacza też Łoś w *Wierszach polskich* balladę Zenona Przesmyckiego — Miriama (s. 309):

Jako niesiony wiatrem listek suchy
Otom się znalazł u tej białej karty.
Nim wiatr mię życia porwie w dal uparty,
Niech tu zostaną drobne marzeń puchy.

Fijolków, lilij senne aromaty,
Potok pieśń cichą szemrzący o głazy,
Milczenia leśne, zachodów pożary
I nieskończoność tęsknot i ekstazy.
O kwiaty, kwiaty, kwiaty, kwiaty!
W drobną wiązanek można zakląć czary,
Kształty rozwiewnej, eterycznej mary,
Co ściagać będą ducha przez przestrzenie,
Gdzie los go szczęśny czy gorzki pożenie,
Jako niesiony wiatrem listek suchy.

Jest to wierna imitacja wielkiej ballady, modyfikuje ją koniec wolty, zamykający całość pierścieniem powtórnego 1 wiersza, co przypomina francuski *rondeau*. Wśród wielu imitacji stałych układów stroficznych u Przesmyckiego ta wydaje się poetycko szczęśliwa, zachowuje prostotę starej ballady w młodopolskim nastroju. Poza tym w przeciwieństwie do ballady francuskiej ballata nie jest okazją do popisów zręczności, a jej cechy formalne dadzą się bez trudności przenieść w prozodyczne warunki polszczyzny.

Bibliografia: A. da Tempo, *Trattato delle rime volgari*, Bolonia 1869. G. Carducci, *Intorno al alcune rime dei secoli XIII e XIV*, Opere XVIII. E. Monaci, *Per la storia della ballata*, „Rivista critica della letteratura italiana“, I, 1884. F. Flamini, *Per la storia di alcuni antiche forme poetiche italiane e romanze*, „Studi di storia letteraria italiana e straniera“, Livorno 1895. F. Flamini, *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*, Livorno 1919. Turri i Renda, *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino ... 1941. *Enciclopedia Italiana*.

Maria Grzędzińska

BALLADA LIRYCZNA: krótki utwór liryczny, ustalony metrycznie, w odróżnieniu od ballady nowożytnej epickiej zwany po francusku *la ballade ancienne*, po włosku *la ballata antica* (ang. *ballade* w odróżnieniu od *ballad*). Termin *ballada* jest prowansalski, *balada* wywodzi się od *ballar* z późnołacińskiego *ballare*, pisać, tańczyć (stąd *bał*). *Ballata* oznacza pieśń towarzyszącą tańcom, tańczoną (*cantio ballata*).

Ballada, jak wskazuje pochodzenie wyrazu, wywodzi się z ludowych śpiewek wykonywanych wśród tańca. W czasie samego tańca chór śpiewał powtarzające się części pieśni, przeplatały się one ze zwrotkami tekstu właściwego, wykonywanymi solo w spoczynku, stąd włoska ich nazwa *stanza*. W okresie krystalizacji stosunków feudalnych ballada ludowa przybierała już wyraźną postać zbliżoną do późniejszej włoskiej *ballaty*. Zaczynała balladę prowansalską od kupletu lub trypletu (2 lub 3 wiersze) tworzącego w następstwie refren utworu. Stance (po prowansalsku *cobla*, zob. t. I) były czterowierszowe, np. w rymie *aaab*. Po każdej stancy następował pełny refren. Na terenie feudalnych dworów prowansalskich przejęta z podłoża ludowego

ballada rozwinęła się jako samodzielny gatunek rycerskiej poezji trubadurów. Rozwój poszedł w kierunku komplikacji budowy stroficznej i ograniczenia roli refrenu wchłanianego przez tekst, w końcu zredukowany do jednego powrotnego wiersza zamykającego stancję. Poezja pisana, a następnie recytowana poddawała się tym komplikacjom artystycznym tym łatwiej, że była już oddzielona od tańca, w wykonaniu zbiorowym związanego z pierwotnym pełnym refrenem. Najczęstszy wzorec ballady prowansalskiej stanowi stanca budowy *ababbcc_r*, dwudzielna: „poprzednik“ jej był czterowierszem o rymach skrzyżowanych (*crozatz*), „następnik“ (pośpiew) był trójwierszem *bcc* przez rym początkowy związany z poprzednikiem, ale odpowiadającym dawnemu szerszemu refrenowi, z którego pozostał już tylko wiersz ostatni *c_r*. Balladę zamykano zazwyczaj przesłaniem (*envoi*), zwróconym do osoby, której dedykowano utwór, np. do „króla“ turnieju śpiewaczego, dlatego potem pierwsze słowo *envoi* brzmi: *Prince*. Taka ballada kwitła w XIII wieku; przeniesiona do Francji, tzn. z terytoriów języka *oc* na terytoria języka *oui*, rozwinęła się w wieku XIV w poemat liryczny o stałej formie metrycznej, już nie związany z podłożem ludowym. Francuskie pierwotne pieśni taneczne miały charakter raczej epicki i dały początek innym formom literackim.

Wzorec metryczny ballady francuskiej, popularny szczególnie w XIV i XV wieku, należał do poezji pisanej, a nawet uczonej. Znamienne, że wśród autorów ballad obok osób wysoko postawionych w ówczesnej hierarchii społecznej są poeci z mieszczaństwa. Ballada francuska otrzymała parzystą ilość wierszy. Panujący we Francji typ monorymicznej lub monoasonancyjnej *laisse*, łatwość doboru wielu współbrzmień dla jednego rymu utrwaliły (jak w rondelach, trioletach i rondach) jednakowe rymowanie wszystkich strof (kupletów) ballady, czego nie było np. w ballacie włoskiej. Skrępowana

i ograniczona licznymi rygorami ballada ma jednak pewne swobody. Ilość strof jest stała, ale te trzy strofy mogą w różnych balladach liczyć mniej lub więcej wierszy. Ballada złożona z dziesięciozłogłosek mówi się często strofy dziesięciowierszowe, złożona z ośmiozłogłosek — ośmiowierszowe, ta relacja nie jest wszakże konieczna. *Envoi* odpowiada drugiej połowie strofy, jeżeli w ogóle występuje, bo są sześciostroficzne ballady podwójne bez *envoi*. Nie zawsze przestrzega się reguły alternacji męskich i żeńskich rymów. Ilość rymów w strofie zależy od ilości wierszy. Przykładem mogą być dwie ballady François Villona z XV wieku:

1. *La ballade des pendus* (Ballada wiśielców), pisana dziesięciozłogłosem, ma wzorec rymowy trzech strof: *ABABB*^m : (*CCD**CD*)^z i *envoi* : (*CCD**CD**c_r*)^z, są w niej cztery rymy.

2. *La ballade des dames du temps jadis* (Ballada o damach minionego czasu), pisana ośmiozłogłosem, ma trzy rymy, w strofach *abab—bcbc* z *envoi* *bcbc_r*. Rymy *a* i *c* są żeńskie, *b* — męskie.

Balladę wiązą w całość jednakowe rymy i refrenowe wiersze ostatnie. Komplikowały jej wzorec różne sztuczki wierszowania, nie wchodzące już w reguły utworu. Jedną z takich igraszek było zaczynanie wiersza od sylaby kończącej wiersz poprzedni. Ten sposób rymowania zwie się *rime fratrisée* (także *fraternisée*) i daje nazwę odmianie ballady: *la ballade fratrisée*.

Spokrewniony z balladą jest *chant royal*. Jest to również utwór liryczny, wspólnego z nią pochodzenia. Jego wzorec, bardzo podobny, różni się ilością strof, zazwyczaj pięciu, zbudowanych z dziesięciozłogłosek i zamkniętych przez *envoi* liczące 5—7 wierszy. Geneza nazwy tego utworu nie jest zupełnie jasna, oczywiście jednak pochodzi z liryki dworskiej.

Wspomniana już ballada podwójna (*la double ballade*) jest odmianą ballady utrudnioną przez większą ilość współ-

brzmiących rymów. Od tej ballady należy odróżniać balladę podwójną (*redoublée*), która od zwyczajnej różni się tym, że ma dwa refreny: pierwszy w połowie strofy, drugi na końcu. Wzorzec strofy może być więc następujący: *abab_r—bcbc_r*. Dzieje ballady na gruncie francuskim przypadają głównie na XIV i XV wiek. Reguły jej skodyfikował Eustache Deschamps (przełom stuleci) w dziele *L'art de dictier et fere ballades et chants royaux* z 1392 roku. Popularny był zbiór ballad pt. *Cent ballades* z r. 1388. Dyskutowano w nim zawiłą i dworną kwestię: co lepsze w miłości, wierność czy też przeniewierstwo. Autorzy ballad tego czasu to Guillaume Machout (Machauld), Cristine de Pisan, pierwsza poetka francuska, która upamiętniła się pełną wdzięku balladą: *Seulette suis*. Sporo ballad napisał teoretyk gatunku Deschamps, następnie Alain Chartier, obaj poeci pochodzenia mieszczańskiego, wypowiadający w swoich utworach ostrą krytykę panujących stosunków społecznych. Na wymyślne ballady wysiłał się znany hi-

storyk Jean Froissart. Wysokie sfery reprezentował ks. Karol Orleański. Realistyczne odbicie życia ówczesnego wyraziło się w balladach Villona, który do pewnego stopnia przewyższył dworskie tradycje gatunku. W związku z tym można powiedzieć, że ewolucja treści ballady przeszła od tematyki lekkiej, pogodnej, opiewającej radość, zabawę i miłość, poprzez dworskie subtelności, ku tematom poważnym, osobistym i ogólnym, a nawet ku satyrze. Jest to zasługą poetów mieszczańskich. Ballady Villona powstawały w przeciągu kilkunastu lat i weszły w jego *Wielki Testament*. Są wśród nich religijne, satyryczne, refleksyjne, miłosne. Niektóre upamiętniły się siłą i szczerością wyrazu, jak omówione poprzednio: *Ballada o damach minionego czasu* i *Ballada wisielców*; ta ostatnia ma charakter nagrobka poety i wszystkich słusznie czy niesłusznie skazanych przez ówczesne prawa. Balladę tę wiernie, ale bez zachowania jednolitych rymów przetłumaczył Tadeusz Boy-Żeleński:

La pluye nous a debuez et lavez
Et le soleil, dessechez et noircis;
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez
Et arraché la barbe et les sourcilz;
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Pius ça, puis la, comme le vent varie,
A son plaisir sans casser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaux que dez à coudre.
Ne soiez donc de nostre confrairie;
Mais priez Die que tous nous veuille absouldre!

Prince Jesus, qui sur tous as maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!
(str. III i envoi)

Deszcze nas biednych do szczętu wyprały,
Do cna szerniło, wysuszyło słońce;
Sępy i kruki oczęta zdziobały,
Włoski w brwiach, w brodzie wydarły chwiejące;
Nigdy nam usieść i spocząć nie wolno;
Tu, tam, na wietrze kołyszem się wolno,
Wciąż nami trąca wedle swego dechu;
Ptactwo nas skubie raz wraz bez wytchnienia:
Nie daj Bóg przystać do naszego cechu —
Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia!

Ty, Książę Jezu, nad wszem państwem możny,
Chroń nasze dusze od Piekieł roszczenia:

Nijkak mieć z nimi nie chcemy zbliżenia;
Ludzie, nie czas tu na pośmiech bezbożny,
Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia.

Styl dawnego *envoi* widzimy tu w wezwaniu: *Prince Jesus*. Piękny jest refren ballady drugiej z omawianych: *Mais ou sont les neiges d'antan?* („Gdzie śnieg minionych zim?”) — refleksja o przemijaniu wszystkiego na świecie. Ale dzieło Villona zawiera też sporo sztuczek wierszowych. Poeci późniejsi zaś nie nawiązali, niestety, do wartościowych realistycznych momentów jego ballad. Wielcy Retorykarze (*les grands Rhétoriciens*) poddali balladę różnym eksperymentom formalnym, głównie w zakresie wymyślnego sposobu wiązania rymów. Byli to Molinet, Chastellain, Olivier de la Marche. Po nich zręcznością w sztuce wierszowania i trafnym dowcipem odznaczyły się ballady Klemensa Marota, poety przełomu epok. Wspomnieć warto o jego balladzie podwojonej, w której refren

wewnętrzny powiada, co brat Lubin, będący przedmiotem satyry, gotów zawsze zrobić — np. wypić, wziąć datek, refren wewnętrzny zaś mówi, czego za nic nie robi — np. nic dobrego nikomu. Stała gra przeciwieństw podkreślona symetrią budowy metrycznej czyni z tej ballady klejnocik satyry. Ale w ten sposób z ballady — utworu uczuciowego — powstał utwór rezonujący, szyderczy albo zwyczajny popis biegłości formalnej.

Te okoliczności zdecydowały, że poeci renesansowej Plejady stanowczo balladę zarzucili wraz z innymi wzorcami liryki średniowiecznej. Nie pisał ballad ani Ronsard, ani Du Bellay. Tradycyjne gatunki wraz z balladą odżyły w wieku XVII, nie u klasyków naturalnie. Ze stanowiska estetyki klasycystycznej tak napisał o balladzie Boileau:

La ballade, asservie à ses vieilles maximes,
Souvent doit tout son lustre au caprices des rimes.

(*L'Art poétique*)

Ballada, swoim starym poddana maksymom,
Często blask swój zawdzięcza przypadkowym rymom.

U Molière'a zaś przyświadcza Trissotin w *Uczonych Białogłowych*:

La ballade, à mon goût, est une chose fade;
Ce n'en ne plus la mode; elle sent son vieux temps.

Ballada, moim zdaniem, jest to rzecz dość cikliwa;
Nie ma już na nią mody i pachnie starzyzną.

Toteż pisywali ballady albo precjożyści, jak Voiture, Sarrazin i pani Deshoulières, albo niezależny od powszechnie panującego dworskiego konwenansu literackiego La Fontaine. U późniejszego J. B. Rousseau jest to pokaz zręczności wersyfikacyjnej. W XVIII wieku zupełnie ballady zarzucono, nie mogły być formą poetycką w okresie przedrewolucyjnego oświecenia.

Nie przyczynił się do wskrzeszenia ballady romantyzm, choć wprowadzenie ballady epickiej mogło obudzić zajęcie się liryczną. Nawet Victor Hugo, lubiący różne efekty wierszowania, nie napisał ani jednej ballady w stylu starofrancuskim. Pewne jej elementy ma na pozór epicka *Ballada o zakonnicy*, której stały refren brzmi:

Enfants, voilà les boeufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers.

(Uwaga, dzieci, idą byki,
Schowajcie czerwone fartuszki!)

Nie jest to jednak refren typowy dla ballady lirycznej, zawsze związany sensem z całością, lecz refren właściwy ludowej pieśni epickiej. Dopiero Théodore de Banville powrócił do ballady lirycznej w tomie *Trente six ballades de bonne foi*. Popularną też się stała ballada improwizowana w czasie pojedynku przez tytułowego bohatera komedii Edmunda Rostanda *Cyrano de Bergérac*. Wreszcie pisywał ballady Paul Verlaine, ale formę ich traktował dość swobodnie. Ów nawrót do ballady można uważać za estetyzujące poszukiwanie ciekawostek metrycznych. U Rostanda chodzi jednak o funkcję stylizacyjną — Cyrano to właśnie jeden z niezależnych poetów XVII wieku. U Verlaine'a są to zapewne reminiscencje muzy Villona. Ballada jako wzorzec trudny, wywodzący się z konwencji literackich dawno przezwyciężonej formacji społecznej, może interesować głównie ze względów historycznych.

Poza Francją dotarła ballada w średniowieczu do Anglii, pisywał regularne balady Chaucer w XIV wieku. Tam jednak termin zmienił znaczenie, dając po-

czątek balladzie epickiej. Do ballady lirycznej wrócili poeci poromantyczni, jak Swinburne, Dobson, Henley. Balladą nazywał Oscar Wilde poemat o więzieniu w Reading, chociaż nie ma tam formy właściwej balladzie lirycznej, ani epickiej treści. W literaturze niemieckiej uprawiano balladę wyjątkowo i późno, wymienić można nazwiska Hofmannsthal i Rilkego.

Ballady liryczne polskie mają bardzo nikłą historię. Porębowicz wykazywał, że jeden z wierszy J. A. Morsztyna naśladuje balladę Voiture'a ale forma tego utworu na balladową nie wygląda. Balladę Rostanda przełożyła wraz z całą komedią Konopnicka. Elementy ballady można by wskazać w twórczości Felicjana Faleńskiego. Villona tłumaczył Boy-Żeleński. Oryginalne ballady pojawiły się w małopolskim estetyzmie. Miriam (Zenon Przesmycki) ułożył dwie ballady, ale jakby bez wyczucia stylu tego gatunku wziął tylko wzorzec metryczny stosując do niego aktualną, choć bliżej nie określoną bojową tematykę. Toteż *envoi* balladowe jest dość niefortunne:

O, ludu mój! lwem ozwij się na zew!
Do głębi serc, jak grom, niech razi śpiew!
Niech ducha żar, jedyna padłych broń,
Tchnie życie w pierś bezdusznych mężów, dziew!
O, pieśni ma, pobudkę duchom dzwoń!

Problem wersyfikacyjny został dość poprawnie rozwiązany, lecz patetyczny temat do ballady nie przystaje.

Antoni Lange pisał ballady pijackie, z młodszych próbował ballad Witold Bunikiewicz. Wśród tych prób interesuje nas *Ballada o słoneczniku* Jana Kasprowicza, tłumacza *Ballady o więzieniu w Reading* Wilde'a. Obca jest ona balladzie epickiej i różna w tym od *Pieśni o Wali-górze* np., ale i wersyfikacyjnie nie spełnia warunków ballady lirycznej, choć jej charakterystyczny refren: „Lepiej się puścić w tan“ u końca ośmiowierszowej strofy jest balladowy. Jest to, jak u Wilde'a, dość dalekim przetworzenie tradycyjnej ballady. Udatne są ballady lirycz-

ne Leopolda Staffa: *Ballady lekkomyślne* w zbiorze *Ptakom niebieskim*.

Bibliografia: Naukowych opracowań w języku polskim brak, ale pewne wzmianki można znaleźć w Łosia *Wierszach polskich*, w Porębowicza *Studiach literackich* (wyd. II, Kraków 1951), w tegoż *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku poezji polskiej* (Rozpr. Ak. Um., T. 21, 1894). Należy wyzyskać artykuły zawarte w *Literaturze Powszechnej*.

Z opracowań obcych: Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1922. M. Grammont, *Le vers français*. Paris 1931, także *Petit traité de versification française*, V^e éd., Paris 1924.

Z opracowań encyklopedycznych: *Literaturnaia enciklopedija. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Shipley, *Dictionary of World Literature. Encyclopaedia Britannica. Enciclopedia Italiana* (pod ballata). *La Grande Encyclopédie*. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris 1867. *Larousse du XX^e siècle*.

Maria Grzędzińska

BALLETTE: starofrancuska pieśń taneczna *ballette* odpowiada na ogół staroprowansalskiej *balada*. Sama jej nazwa *ballette* lub *ballete* jest bezpośrednią kontynuacją nazwy prowansalskiej *balada* lub *ballata* (st. prow. *balar*. „tańczyć“ \leq łac. *ballare* \geq st. fr. *baler*, wł. *ballare*, port. *bailar*, hiszp. *bailar*). W starofrancuskiej poezji była także znana forma *balade*, której użyto w jednym wypadku zamiast *ballette* i która oznaczała niektóre podobne utwory Adama de la Halle.

Również jeden z *rondets* Adama de la Halle nie różni się w niczym od *ballette*. Pomimo swej zapożyczonej nazwy starofrancuska *ballette* wywodzi się bezpośrednio z francuskiej poezji ludowej, gdzie, jak zresztą wszędzie, najstarsze i najprostsze pieśni taneczne składały się ze zwrotek śpiewanych przez solistę i z refrenu podejmowanego po każdej zwrotce przez chór.

Najpierwotniejsza zwrotka składała się prawdopodobnie z dwóch fraz śpiewanych kolejno przez solistę i chór. Pierwsza fraza musiała być zrazu bardzo krótka. Fragment *chanson de toile* z XII wieku (Bartsch. I, 18) przedstawia zwrotkę składającą się tylko z dwu wierszy. Były prawdopodobnie także i „zwrotki“ jednowerszowe. W swych początkach pieśń taneczna mogła mieć również charakter poważny i nawet tragiczny. Świadectwa z VII, VIII i nawet z XII wieku dowodzą, że pieśni śpiewane przez kobiety do tańca opiewały nierzadko czyny wojenne i że ich tematyka wahała się

między epopeją a liryką. Z biegiem czasu nastroje związane z przeżyciami miłosnymi wzięły tam na całą linię górę; refreny zostały opanowane przez miłosne wynurzenia lub przez konwencjonalne, często żartobliwe wypowiedzi lub zawołania. Ulegając różnym kolejnym przemianom i modyfikacjom, *ballette* przybrała w większości wypadków w XIII wieku mniej lub więcej regularną formę, która miała stać się jej formą klasyczną.

Ilość zwrotek zredukowano do trzech, stawiając poza nawias zwrotki jednowerszowe, jako bez wątplenia monotonne. Przy tym zreformowana forma *ballette* została dostosowana w pewnej mierze do kunsztownie wypracowanej formy pieśni (*chanson*). Zwrotki, złożone zazwyczaj z ośmiozłogkowych wierszy, zostały powiązane refrenem. Gdy idzie o łączenie zwrotki z refrenem, to panowała pod tym względem duża swoboda. Na ogół refren powtarzał się po każdej zwrotce. Znów w rękopisach, które przekazały nam *ballettes*, refren figuruje zazwyczaj na czele utworu i powtarza się często po ostatniej zwrotce. Zresztą fakt, że ostatni wiersz zwrotki był przeznaczony do rymowania z refrenem, wskazuje na to, że refren musiał być powtarzany. Gwoli urozmaicenia wtrącano również niekiedy refren do wnętrza zwrotki, mimo że nie istniały żadne przepisy, które by określały w tym wypadku jego formę lub dokładne miejsce w zwrotce. Z tego rodzaju uregulowanej kombinacji miał powstać *rondet*. W ostateczności *ballette* składała się najczęściej z refrenu otwierającego utwór i z trzech zwrotek, którym towarzyszyły w rozmaitych połączeniach refren. Uregulowana w ten sposób w XIII wieku forma *ballette* cieszyła się wielkim powodzeniem: rękopis *Douce* z początku XIV wieku zawiera aż 188 tego rodzaju utworów, poza małymi wyjątkami dotychczas nie wydanych.

Uregulowana metrycznie forma *ballette* miała również duże powodzenie poza granicami Francji. Trzy czwarte portugalskich utworów zawartych w *Can-*

cioneiro da Vaticana ma, z nieznacznymi odchyleniami, formę francuskich *ballettes*. W Italii forma francuskiej *ballette* stała się popularnym rodzajem na pół ludowej liryki od końca XIII wieku do XV wieku. Przeszła również przez Alpy i nazwa francuska, tak że odpowiednie utwory włoskie były często nazywane *ballatta*, *ballatetta*, *ballatina*, *canzonetta*, *ballatela*. Te włoskie utwory łączą się bezpośrednio z francuskimi *ballettes* z XII i XIII wieku. Jednakże liczba zwrotek nie jest tam ograniczona. W końcu, podobnie jak we Francji, refren nie powtarza się po każdej zwrotce.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und den ersten Drittel des XIV Jahrhunderts*, Dresden 1921. G. Carducci, *Cantilene, Ballate e Strombotti*, Pisa 1871. G. Paris, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1892. G. Paris, *Melanges de Littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature meridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1884. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I. *Moyen Âge*, Paris. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1915. K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905. K. Bartsch, *Romanzen und Pastourelles*, Leipzig 1870.

Stanisław Łukasik

BORDER BALLADS: zob. **BALLAD**.

BROADSIDE BALLADS: ang. od *broadside* lub *broadsheet* (dosł. szeroki arkusz). Nazwą tą określało się arkusz papieru dużego formatu, zadrukowany z jednej strony, nadający się do rozlepia-

nia na murach. Na takich arkuszach już za czasów Szekspira (zob. *Opowieść zimowa*, akt IV sc. 4) drukowano i sprzedawano ballady zwane *broadside ballads*, pisane przez poetów zarabiających tym sposobem na utrzymanie. *Broadside ballads* pełniły rolę prasy sensacyjnej, opisując wypadki rzeczywiste tego rodzaju, jak pożary, morderstwa, katastrofy żywiołowe, narodziny potworków, egzekucje zbrodniarzy. Niekiedy były śpiewane na popularną melodię. W miarę rozwoju dziennikarstwa ustępowały miejsca dziennikom, aż wreszcie zanikły.

Bibliografia: zbiory *broadside*s: J. O. Halliwell, *A Catalogue of an Unique Collection of Ancient Broadside Ballads*, 1856. H. Huth, *Ancient Ballads and Broadside Published in the Sixteenth Century*, 1867. H. L. Colman, *Ballads and Broadside chiefly of the Elizabethan Period*, 1912. Opracowania: zob. bibliografię **BALLAD**.

Witold Ostrowski

CHANT ROYAL: średniowieczna francuska *chant royal* (*chanson royale*), „pieśń królewska“, wspomniana po raz pierwszy w r. 1316, jest odmianą ballady (zob. **BALLADE**), jest kompozycją metryczną obszerniejszą i nastrojoną zazwyczaj na ton uroczysty. Składa się z pięciu symetrycznych zwrotek, a nie z trzech jak ballada, po których następuje regularnie, podobnie jak w balladzie, *envoi* („posłanie“, „dedykacja“): pięć zwrotek *ababccddedE*; *envoi ddedE*. *Chants royaux* są zazwyczaj pisane wierszem dziesięciozłogłoskowym, rzadziej wierszem ośmiozłogłoskowym lub innym.

Zwrotki liczą najczęściej po 11 wierszy, rzadziej po 10 lub po 12, podczas gdy w *envoi* ilość wierszy waha się od 5 do 7. Podobnie jak w balladzie *envoi* rozpoczyna się zwrotem: *Prince* i towarzyszy regularnie każdej *chant royal*. Jedynie Jean Froissart napisał kilka *chants royaux* bez *envoi*. W rodzaju tym celowali poeci piszący ballady, szczególnie Eustache Deschamps i Cl. Marot. Forma *chant royal*,

zarzucona w XVI wieku, została wznowiona kilkakrotnie przez poetów XIX wieku.

Bibliografia: A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris 1925. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. I. *Moyen Âge*, Paris. G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris 1912. G. Paris, *La Poésie française au XV-e siècle*, Paris 1886. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913. K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris 1924.

Stanisław Łukasik

CONGEDO: zob. BALLATA.

DANSA: staroprowansalska *dansa* (st. prow. *dansa*, *dans* — „taniec“, „koło taneczne“, „rodzaj poezji“; st. górnioniem. *dansôn* — „ciągnąć, wlec“; st. g.n. *salzôn*; st. ang. *sealtian* ≤ łac. *saltare* „tańczyć“; wł. *danzzare*; fr. *danser* ≥ śr. g. n. — od XII w. — *tanzen* — „tańczyć“. *Tanz* — („taniec“) musiała oznaczać pierwotnie, podobnie jak i ballada, pieśń taneczną pochodzenia ludowego, pieśń z refrenem śpiewaną do rytmu tańca. Najstarsze anonimowe *dansas*, zachowane w liczbie sześciu, nie odznaczają się, podobnie jak *baladas*, jednolitym układem i przypominają trochę swymi motywami *chanson de mal mariée*. Z biegiem czasu nazwa *dansa* przybrała dokładniejsze i bardziej specjalne znaczenie aniżeli ballada. W czasach historycznych oznaczała ona już specjalne utwory, które nie były na pewno śpiewane do tańca. Nie wiadomo tylko, jaki charakter miały owe zaginione *dansas* układane około r. 1200 przez Gaudairena de Carcassonne, żonę trubadura Raimon de Miraval. Około połowy XIII wieku forma *dansy* została

ustalona na trzy równe zwrotki, po których następowała w formie tornady zwrotka krótsza, odpowiadająca metrycznie końcowi normalnej zwrotki (*repos*).

Do tej reguły stosował się przede wszystkim Guiraut d'Espanha, który przyniósł ją prawdopodobnie z Hiszpanii. Jednak szereg utworów nazywanych *dansas*, jak np. pięć *dansas* ogłoszonych przez Bartscha i *danseta* trubadura Uc de Saint-Circ, nie odpowiada pod żadnym względem tym zasadom budowy. W okresie klasycznym (1180—1210) *dansa* była słabo reprezentowana i nie miała jeszcze określonej pozycji. W ciągu XIII wieku cieszyła się już dużą popularnością. Z tego czasu dochowały się cztery utwory nazwane specjalnie *dansas*: dwa anonimowe, trzeci wyszedł spod pióra Uc de Saint-Circ, a czwarty napisany przez Jacques d'Aragon. Ten sam tytuł należy się dziesięciu utworom trubadura Guiraut d'Espanha napisanych podług obowiązujących w tej materii reguł. W końcu tuzin późniejszych utworów znalazł się pod tym tytułem w zbiorze Galhac'a w *Las Joyas del Gay Saber* (*Les Joies du Gai Savoir*).

Dansa musiała być kultywowana w Prowansji ze szczególnym zamięłowaniem jeszcze w XIV wieku, w czasie gdy autorzy *Las Leys d'Amor* formułowali jej ostateczne reguły, a nawet w ciągu następnego stulecia. „*Dansa* — czytamy w *Las Leys d'Amor* (1350) — jest pełnym gracji utworem, który posiada refren, czy li tylko *repos*, i trzy strofy mające tę samą miarę i kończące się tym samym rymem, co i refren. Tornada ma być podobna do refrenu. Początek każdej zwrotki winien być takiej samej miary i oparty, zależnie od woli, na tych samych lub na różnych rymach; rymem musi on jednak różnić się całkowicie od refrenu. Znów rozpiętość refrenu powinna odpowiadać połowie zwrotki, mniej lub więcej dwóm wierszom. Wierze używane w *dansas* nie mogą przekraczać ośmiu sylab ... *Dansa* powinna traktować o miłości; winna posiadać we-

sołą melodię [*gaïso*] nadającą się do tańca. Wobec tego jej śpiew nie może płynąć tak wolno jak śpiew *vers'u* lub pieśni [*cansé*]; powinien być nieco żywszy i dostosowany do tańca, jak to już powiedzieliśmy. Lecz w dzisiejszych czasach nie wykonują już dobrze tego śpiewu, bo terazniejsi śpiewacy nie potrafią dobrać *dansy* do właściwej jej melodii“ (II 340—342).

Na tle tej definicji *dansa* ukazuje się nam jako utwór o ściśle określonej formie, składający się z trzech symetrycznych zwrotek, z których każda posiada część wstępną niezależną i część końcową odpowiadającą refrenowi. Utwór nie kończy się refrenem, ale rymowaną tornadą. Równocześnie pierwsza część zwrotki winna dzielić się na dwie równe i symetryczne partie. Jeżeli budowa zwrotki jest bardziej skomplikowana, łączność zwrotki z refrenem bywa niekiedy ustanawiana za pośrednictwem wspólnego refrenu. Następnie refren winien poprzedzać utwór liczący trzy zwrotki z tornadą lub bez niej.

Jednak w rzeczywistości refren zanika w *dansa*, zostawiając tylko ślad po sobie; umieszcza się go na czele utworu, ale nie powtarza się go po każdej zwrotce. Pomimo wszystko końcowa część zwrotki i tornada muszą dokładnie odtwarzać, gdy idzie o rymy i rozmiar wierszy, te pozory refrenu. Istniały także *dansas doblas*, a Uc de Saint-Circ skomponował także jedną *danseta*. Do tych reguł stosował się już w pewnej mierze Guiraut d'Españha, a następnie autorzy tego rodzaju utworów przedstawianych w tolezańskim *Consistori de la Gaya Sciensa* (lub *del Gay Saber*). Zgłoszono tam do konkursu również pewną ilość *dansas* religijnych poświęconych Matce Boskiej (*dansas d'amors de Nostra Dona*). Jeszcze w r. 1465 Peire de Vilamur przedstawił tam swoją *Dansa d'amors* (*Las Joyas del Gay Saber*, 1214—1216). Wraz z wpływem prowansalskim *dansa* przeszła do literatury portugalskiej i pozostała tam wierna prowansalskim wzorom. Poza tym *vila-*

nete w ujęciu Gil Vicente ukazuje się jako najdokładniejsze odbicie *dansy*. Nazwa *dansa* dotarła również do Italii; utwór nazwany w rękopisie watykańskim *dansa* jest zwyczajną *ballatą*.

Bibliografia: A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse — Paris 1934. J. Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Âge*, Paris 1921. P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, RO. XIX (1890), 1—62. *Monuments de la littérature romane publiés...* par M. Gatiien-Arnoult, Toulouse 1841—1842. F. Diez, *Die Poesie des Troubadours*, Leipzig 1863. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1895. K. Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, Elberfeld 1875. H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913.

Stanisław Łukasik

UZUPEŁNIENIA

Prof. dr Julian Krzyżanowski (Warszawa) w liście do Redakcji wysuwa niezmiernie cenne postulaty pod adresem Materiałów do Słownika Rodzajów Literackich, dorzucając w związku z nimi ciekawe uzupełnienia dotyczące materiału polskiego. Piszę:

Całość robi wrażenie bardzo korzystne, przy szczegółach zaś nasuwają się różne wątpliwości. Pomijając sprawy mało istotne, chciałbym zwrócić uwagę na rzecz mym zdaniem istotną, tj. słabe uwzględnianie przez autorów haseł słownikowych materiałów polskich. Skoro »Słownik« przeznaczony jest dla czytelnika polskiego, powinien szerzej zajmować się omawianymi zjawiskami na gruncie polskim, a tego albo się nie robi, albo robi skąpo. A więc pod **ABECEDARIUSZ** wymieniono wprawdzie *Skargę umierającego*, ale przeoczono piękną kolędę *Augustus kiedy krolował*

(S. Wierczyński, *Wybór tekstów*, s. 185 n.). Gdyby zaś chodziło o humorystykę, to chyba w *Aktach babińskich* jest bardzo zabawny zbiór nazwisk litewskich, ułożony abecedliowo według liter, ale końcowych! Przy **ANNALES** dodałbym jako pozycję ważną *Annalium libri* Kochowskiego. Przy **ARBEITS-LIEDER** prosi się o przypomnienie ślicznego szkicu T. Zielińskiego wywodzący »piosnkę roboczą« z Grecji, a odwołujący się — w moim przypisie, jako że rzecz tę z rosyjskiego przełożyłem — do Słowackiego. Szkic ukazał się w tomie (warszawskim) *Z życia idei*. Przy **CANTO CARNASCIALESCO** nie wadziłoby dorzucić, że za *carnem laxare* przemawiałaby i nazwa polska »mięsopest«, a przy okazji wspomnieć, że istnieją u nas pieśni mięsopestne staropolskie i ludowe.

Podobnie i **CONTRASTO** można by niejednym uzupełnić; byłyby to romans Juana de Flores *Tractado...* z w. XV, sławny zwłaszcza we Francji (*Le Juge-ment d'Amans*), u nas znany z przekładu Paprockiego (por. mój *Romans w XVI w.*, s. 234); byłyby tu »sowizrzalskie« traktatki, jak *Poswarek tabaki z gorzałką*

i *Poswarek wina z wodą*, opisane przez Badeckiego w *Literaturze mieszczańskiej* (s. 262—264) z bogatą bibliografią na s. 266, gdzie Brückner mówi o ich średniowiecznych korzeniach. Należałyby tu dalej pieśni, analogiczne do wł. *Figlia che vuol marito*, a więc *Córuś, czegoż ty jeszcze chcesz*. A wreszcie i pozycja najstarsza (?), dziwaczna dysputa Barbary Radziwiłłówny i Szczęścia, zawierająca skargi zmarłej królowej i repliki Fortuny, znana z unikatów bez daty, drukowanego jednak ok. r. 1551. Trzeba by może zaznaczyć, że dialogi w rodzaju *Spor duszy s ciałem* były pospolite w literaturze staroruskiej.

Słowem — autorom, zorientowanym na terenie ogólnoeuropejskim należałoby może dodać kogoś, kto dopełniłby ich wywody od strony materiałów polskich, jak się okazuje, wcale zasobnych. Zresztą i od strony europejskiej **CONTRASTO** w zestawieniu z bibliografią podaną przy hasłach *Altercatio* i *Débat* w *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley) 1945, wymagałby obszerniejszych uzupełnień bibliograficznych.

SPIS TREŚCI

ROZPRAWY

| | Str. |
|--|------|
| 1. Jean Hankiss, Problèmes du roman historique | 5 |
| Problemy powieści historycznej. Streszczenie | 32 |
| 2. Danuše Kšicová, „Столбцы” Карла Чапека | 35 |
| „Szpalty“ („Sloupky“) Karola Čapka. Streszczenie | 55 |
| „Die Spalten“ von Karel Čapek. Zusammenfassung | 56 |
| 3. Bolesław W. Lewicki, Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej | 59 |
| The Problems of Film Kinds and Genres. Summary | 71 |
| 4. Ève Stetka, Claudel et la tragédie antique (I) | 73 |
| Claudel i tragedia antyczna. Streszczenie | 111 |

DYSKUSJE

| | |
|---|-----|
| Stefania Skwarczyńska, Diskussionsbeitrag zu Problemen der genologischen Systematik | 115 |
|---|-----|

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

| | |
|--|-----|
| Elemér Hankiss, Hélène Süveges, Recherches génologiques en Hongrie (1945—1958) | 123 |
|--|-----|

II. RECENZJE

| | |
|--|-----|
| 1. M. Kuzniecowa, O specyficznie romana, Moskwa 1958 (Jan Trzynadłowski) | 136 |
| 2. Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1956 (Marian Szyrocki) | 140 |
| 3. Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte [Zürich 1955] (Jan Trzynadłowski) | 146 |
| 4. Stanley Edgar Hyman, The Armed Vision, New York 1955 (Wanda Lipiec) | 148 |
| 5. Dragiša Živković, Teorija književnosti za gimnazije i srednje škole, Sarajevo 1958 (Stanisław Kaszyński) | 151 |
| 6. Ivo Lapenna, Retoriko kun aparta konsidero al esperantlingva parolarto, Rotterdam 1958 (Krzysztof Plater) | 154 |

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

| | Str. |
|---|------|
| Balada (Stanisław Łukasik) | 161 |
| Baladä (Stanisław Łukasik) | 162 |
| Ballad (Witold Ostrowski) | 168 |
| Ballade (Stanisław Łukasik) | 169 |
| Ballade (Witold Ostrowski) | 172 |
| Ballata (Maria Grzędzielska) | 173 |
| Ballada liryczna (Maria Grzędzielska) | 175 |
| Ballette (Stanisław Łukasik) | 180 |
| Border Ballads | 181 |
| Broadside ballads (Witold Ostrowski) | 181 |
| Chant royal (Stanisław Łukasik) | 181 |
| Congedo | 182 |
| Dansa (Stanisław Łukasik) | 182 |

PRACE WYDZIAŁU I

1. Ułaszyn H. Pochodzenie etniczne nazwy *Ukrainiec*
2. Bornstein B. Teoria absolutu
3. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. I, Nazwy miejscowości
4. Skwarczyńska S. Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich, t. I
5. Boleski A. Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848)
6. Stieber Z. Toponomastyka Łemkowszczyzny, cz. II, Nazwy terenowe
7. Kaczorowski S. O niektórych przekształceniach podziału
8. Skwarczyński Z. Chłop i sprawa chłopska w romansie stanisławowskim
9. Schnayder G. De periegetarum Graecorum reliquiis
10. Ułaszyn H. Znaczenie nazw Wielkopolska i Małopolska
11. Ułaszyn H. Język złodziejski
12. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. I
13. Boleski A. Spośród słownictwa „Króla-Ducha”
14. Schnayder G. De itinerariis poematis Romanorum
15. Dejna K. Polsko-laskie pogranicze językowe na terenie Polski, cz. II
16. Śmiech W. Rozwój historyczny polskich grup spółgłoskowych *śf, *źf, *żf
17. Łopatyńska L. Rodzaje dramatyczne we Francji w XX wieku
18. Kotarbiński T. Traktat o dobrej robocie
19. Smoczyński P. Przyswajanie przez dziecko podstaw systemu językowego
20. Wallis M. Dzieje zwierciadła
21. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. I
22. Ossowska M. Moralność mieszczańska
23. Boleski A. Słownictwo Juliusza Słowackiego (1825—1849)
24. Kielski B. Struktura języków francuskiego i polskiego w świetle analizy porównawczej, cz. I
25. Bałutowa B. Dramat Bernarda Shaw
26. Budziszewska W. Żargon ochweśnicki
27. Czapczyński T. Tułacze lata Marii Konopnickiej
28. Kotarbiński T. Wykłady z dziejów logiki
29. Kawyn S. W kręgu kultu Mickiewicza
30. Czapczyński T. „Pan Balcer w Brazylii” jako poemat emigracyjny
31. Ostrowski W. Wczesna poezja Alfreda Tennysona
32. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. II
33. Narbutt O. O pierwszym polskim podręczniku logiki
34. Skwarczyński Z. W szkole sentymentalizmu („Tygodnik Wileński” z 1804 r.)
35. Kielski B. Słownik terminologii gramatycznej francuskiej i polskiej
36. Gerlecka R. Wczesna twórczość Władysława Orkana
37. Ułaszyn H. Praojczyzna Słowian
38. Stonert H. Definicje w naukach dedukcyjnych
39. Cyran W. Gwary polskie w okolicach Siedlec
40. Stieber Z. Atlas językowy dawnej Łemkowszczyzny, z. III

Cena zł ■■■ 34,—